بنية السرد في القصص الصوفي

المكونات، والوظائف، والتقنيات

❑❑

د.ناهضة ستار

بنية السرد في القصص الصوفي

المكونات، والوظائف، والتقنيات

دراسة

من منشورات اتحاد الكتاب العرب

دمشق – 2003

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿وجعلنا منهم أئمة يهدون بأمرنا لما صبروا وكانوا بآياتنا يوقنون، إن ربك هو يفصل بينهم يوم القيامة فيما كانوا فيه يختلفون﴾.

صدق الله العظيم –سورة السجدة

الإهداء

إليهما..
إذْ تورقُ الرؤْيا بوجهيهما
اختياري الصائب:
بِضْعَتي تُقَى وأبيها

ناهِضة ستّار

***

المقدمة

الحمـدُ للهِ ربِّ العـالمين، والصَّـلاةُ والسّـلامُ علـى أشـرفِ المُرسـلين محمّـدٍ الأمين، وعلى آله وصحبهِ والمؤمنين بهِ إلى يومِ الدّينِ. أما بعد..

فلقدْ توفّر المنهجُ البنيوي على جملـةِ خصـائص ومزايا، جعلت منـه أهـلاً لاستخدامه في مستويات إجرائية متعددة ومتباينة من حيث الجنس الأدبي والنوع والزمن والموضوعات. بحكم ما تتوفر عليه مستوياته التحليلية من أبعاد لها إمكانية الإحاطة والتعمّق في جوهر العملية الأدبية مبتدئةً بالهيكل المبني عليه النص. انطلاقاً من فلسفة صدرت عنها الدراسات البنيوية، هذه الفلسفة ترى أن تكوين صورة كلية عن نصٍ أدبي ما، وتحديد أفقه الدلالي أو الرمزي أو الإشاري، لا تؤتي أُكُلها إلا إذا ابتدأت من الكيفية التي انبنى بها الشكل الأدبي والمكونات البنائية الأساس التي قامت للنص –بفضل منها– هيئة مخصوصة.

بناءً على ذلك فإن الدرْسَ البنيوي يعد فحصاً للأوليات تمهيداً للوصول إلى الكليات.. يبدأ بالمحسوس المجسَّد ليصل إلى المعنوي المجرّد، من خلالِ النظر في المتشابهات والمختلفات التي تحكمها (سياقات) مختلفة كانت الباعث على إنتاجها فضـلاً عن عواملَ أخرى مؤثرة. لأجل هذا، وبسبب من هذه الرؤية الوصفية في التحليل، أمكن دراسة متون أدبية مختلفة في أجناسها وأنواعها وأزمانها وموضوعاتها، وجنسيات منتجيها أيضاً. على وفق معطيات هذا المنهج الذي يصف قبل أن يقرر، ويعتمد على الأساس اللساني للنص وكيفيات تَشكُّل اللغة في النصِ وعلاقتها بالدلالة المراد بثّها للمتلقي.

مسوّغات الدراسةِ وأهميّتها:

جملـةُ دواعٍ ومسـوّغات وقفت إزاء الباحثـة لاختبـار هـذه المهمـة البحثيـة

الصعبة، كان في طليعتِها: الرغبة في بعْثِ جزءٍ من التراث العربي الأصيل برؤيةٍ حديثة؛ تكشف عن قيمة هذا التراث الخالد الذي سبقت عبقريته عصره، والتي لم تجد من ينهض بمهمة نفض الغبار عن جوهرها الأثير، والامتداد إلى حيث أفقها الباذخ.

فكانت القصة الصوفية هي التراث الذي يستأهل النقد والتحليل والدراسة، فلقد انبثت هذه القصص والحكايات في المظان الأدبية وغير الأدبية، ككتب التاريخ والاجتماع والفلسفة والطبقات والرسائل.. الأمر الذي يجعل الباحثة أمام صعوبات الجمع والتصنيف وتقدير الصالح منها للفحص النقدي، آخذاً بعين الاهتمام تنوع التجربة، بل التجارب الصوفية وطابعها النسبي بين المتصوفة فضلاً عن تطور دلالة مفاهيمها تعاقبياً. وهنا تتحدد (الصعوبة) مع (القيمة) التي يتوفر عليها المنجز الحكائي الصوفي؛ فقيمته في صعوبته واستلزامه لرؤية مميزة دقيقة شمولية وواعية للسياقات التي أنتجت هذا المنجز. ولعل قلة الدراسات المتعلقة بالنثر الصوفي، كانت محفزاً آخر على تسنم مهمة هذا الدرس، وسلوك سبيلها الشاقة والماتعة معاً. فيما لو أُضيئت بطروحات النقد الحديث والمعاصر في الكشف عن بنية هذا الأدب الحكائي وطرائق تشكيل لغته الأدبية وعناصره ومكوناته الدالة، الأمر الذي سكتت عنه الدراسات التاريخية/ الأدبية أو الأدبية التي عنيت بالمعاني والرموز أكثر من طرائق تشكيل هذه المعاني أو إزجاء تلك الرموز.

منهجُ الدراسةِ وهيكليّتها:

اعتمدت الدراسة منهجية الدرس البنيوي الشكلاني مسباراً يكشف عن القيمة البنائية والهيكلية للقصة الصوفية، من خلال فحص مكونات البنية السردية للقصة ومثالها الوظائفي، وأنماط الشخصيات فيها، وبنية الزمن، وصيغ السرد، ووظائف السارد. وبحسب مقتضيات المنهج –الذي حاولت الالتزام بمقولاته التي تفصح عن مستويات النص الصوفي في أجلى صورة وأكثرها وفاءً للنصِ الأصل ومؤلفه– كانت هيكليّة الدراسة قائمةً على مقومات هذا المنهج، فجاء البحث في تمهيد وثلاثة فصول وقُدّم لها بمدخلٍ نظري يوضح مقولات المنهج وأساسياته.

وقف التمهيد على مفهوم التصوف من خلال رؤيةٍ تاريخية، جاءت الحاجة إليه تحقيقاً لغايتين:

الأولى: الوقوف على التطورات التي أصابت مفهوم التصوف منذ قرون

الإسلام الأولى، مروراً بالقرنين الثالث والرابع العصرين الذهبيين للتصوف حتى القرن السابع الهجري. ولم يكن التاريخ القديم بعيداً عن رؤية المسألة في التمهيد؛ فعرّجَ البحثُ على التاريخ للفكرة الصوفية في حضارات أمم الأرض بدءاً بالحضارة الرافدينية في العراق القديم، ثم حضارات الهند واليونان والصين والفرس بحسب السبق الزمني لولادة هذه الحضارات.

الثانيــة: استعراض تاريخيّة التصوف وأدبياته تسهل عملية تصنيف هذا الأدب. الأمر الذي مهد السبيل أمام الباحثة لتصنيف الحكايات الصوفية إلى ثلاثة أنماط: ذاتي، وموضوعي، واسترجاعي.

وقبل أن يأخذ البحث مستواه الإجرائي على القصة الصوفية، أجد أن منطقية البحث العلمي تستدعي صنع مهاد نظري، لتتحدد به مقولات المنهج المتبع، فتم تحديد مصطلح بنية السرد، وعلم السرد، واتجاهاته الرئيسية، والرؤية التي تتبناها هذه الأطروحة، بالفصل الأول الخاص باستجلاء مكونات البنية السردية في القصة الصوفية، وضمن ثلاثة مباحث:

أولها: في بنية الاستهلال وأثره في صيرورة الفكرة التي تبدأ بمقدمة الاستهلال ثم بعد ذلك تنفك شفرة الاستهلال في سياق القصة، أو خاتمتها، ثانيها: ثنائية الراوي والمروي له، وأثرهما في خلق العملية السردية، وتوجيه دلالاتها لخدمة هدف التوصيل.

ونظر الثالث في: بنية المروي الصوفي.

وفي جميع هذه المباحث حرصتِ الباحثة على تقديم صورةٍ إجمالية بعد تفصيل المكونات، تعتمد العلائق الرابطة بين المكونات اتساقاً مع سياق استدعى حضور هذه العلائق وتمظهراتها على سطح النص.

وكان مدار الفصل الثاني تشخيصاً للمثال الوظائفي القصة الصوفية باعتماد منهج (بروب) في مصنفه (موروفولوجيا الخرافة) وأردف بمبحث عن الشخصية الحكائية صدوراً عن قناعة بالرابطة القائمة بين الوظيفة –بوصفها فعلاً حكائياً– وبين الشخصية بوصفها (فاعلاً) في عملية السرد، كما واستعان البحث بمنهج (بارت) و(كريماس) ولا سيما في تمييزه بين البنيات الكبرى للشخصيات والبنيات الصغرى. وكان وكد الباحثة في هذا الفصل متوجهاً إلى إسناد أشكال الوظائف السردية إلى دلالاتها ثم ربط دلالات هذه الوظائف لتحصيل قيمة دلالية كلية لم

يصرح بها النص.

وانجلى الفصل الثالث عن فحصٍ منهجي وإجرائي في آليات السرد القصصي؛ وجمهرت تحت لوائه مباحث ثلاثة، كشف الأول عن النظام الزمني في القصة، وأهمية عنصر (الترتيب) في سرد الوقائع، مبرزاً الفرق بين زمن الحكاية وزمن السرد عن طريق تقديم قراءتين للنص الأولى وقائعية والثانية نصية، أما ثاني المباحث فكان مكرساً لتبتّع ظاهرة تقنية الإيقاع الحكائي وفاعلية (الحركات الأربع) في تشكيل فنية السرد بين زمن الحكاية وزمن السرد.

وانضوى تحت هذا الفصل حديث عن صيغة السرد في مبحث ثالث من خلال اعتماد مقولات المسافة السردية، والمنظور، وتعددية الصيغ وأثرها في إغناء السرد القصصي حتى يجمع (فنية الإمتاع) إلى (فائدة الإيصال).

كما وختم البحث بخاتمة إجمالية تم فيها بيان أهم ما وقفت عليه الدراسة في نتائج ومحصلات خرجت بها الدراسة الحالية ثم الأفق الذي تفتحه هذه الدراسة لدراسة قابلة وعلى وفق مناهج أخرى.

وأُردفت الخاتمة بسردٍ تفصيلي لمراجع البحث ومصادره ودورياته العربية منها والأجنبية التي أثْرتِ البحث متناً وتحليلاً نقدياً. وبغية التعريف بمضمون الأطروحة ومنهجها بلغة حية أخرى جرى في نهاية الأطروحة تسطيرُ موجزٍ عن الأطروحة باللغة الإنكليزية.

فرضيّة الدراسة ومشكلاتُها:

لا بد لكل جهدٍ علمي من فرضية يصدر عنها محاولاً –في دراسته–إيجاد حلول مناسبة لها، أو عرضها عرضاً علمياً يجعل موضوعاتها في دائرة الضوء، ومحور الاهتمام والعناية. تنطلق فرضية هذه الدراسة من الفكرة الآتية: الحكاية الصوفية نوع أدبي معهود ضمن أجناس الكتابة الصوفية وأنواعها، في عصورها المتعاقبة. أُقيمت عليها الدراسات، ومباحث أولت العناية أساساً إلى بنيتها الموضوعية والرمزية كحال أكثر الدراسات التي تناولت الشعر الصوفي. واختزالاً لذلك كانت الجهود البحثية والتأليفية تجيب عن سؤال.

–ماذا قالت القصة الصوفية؟ مع إشارات موجزة عن أركان عملية السرد من شخوص وحوار ومكان الحدث.

أما هذه الدراسة فتتبنى محاولة الإجابة على سؤال:

-كيف قالت القصة الصوفية مضامينها؟

وعلى هذا الأساس صار عنوان الأطروحة بنية السرد في (القصة الصوفية)، وليس (الحكاية الصوفية)، فالحكاية الصوفية قصة قد تكاملت أركانها السردية وذلك يتم اكتشافه والوصول إليه بعد فحص هيكلية بنائها السردي ومكوناته وصيغه ووظائفه. كما إن الباحثة تستشعر في اصطلاح (الحكاية -الصوفية) ضرباً من الانتقاص من هذا المنجز الأدبي المهم، ويبدو لي أن المسألة لها تعلق بالنظرة المتواضعة -ولا أقول الدونية- من العربي إزاء منجزات تراثه القومي قديمه وحديثه، حين وضع نفسه -أو وضعه الآخر- في موازنة غير متكافئة مع الغرب ومنجزاته، ففي الوقت الذي يدرس الباحث الغربي نماذج حكائية بسيطة من أساطير الجدّات والخرافات وحكايا الأسمار، ويجعل منها نموذجاً لدراسات مُعمّقة ومنهجية.. نجد العربي يُكْبر على تراثه أن يعده نمطاً قصصياً وهو نمط عالٍ في فكره ولغته وصياغاته فضلاً عن تعبيره عن قضايا غاية في الأهمية والتأثير والفاعلية، كالدين والأفكار والأخلاق والقيم الأصيلة.

ولم تخل هذه المهمة الكبيرة من مشكلات عانت الباحثة منها ولمّا تزل.. تجسدت بعض هذه المشكلات في النقاط التالية:

1-الكثرة الكاثرة من هذه القصص، مما يجعل الباحث أمام صعوبة الجمع والتصنيف.

2-انبثاث هذه القصص في مظان مختلفة في تخصصاتها بين أدب وتاريخ واجتماع وفلسفة وأديان وطبقات.. إلخ.

3-عناء الحصول على المراجع الحديثة الخاصة بالمنهج ومستحدثاته ومستجداته على الساحة الثقافية والأكاديمية في الخارج. وهذا واحد من أعباء الحصار الثقافي الجائر الذي يعانيه المثقف والباحث في القطر على وجه العموم.

4-اختلاف وجهات النظر في ترجمة المصطلح الأجنبي، وهذه مشكلة المباحث النقدية جميعاً.

وكان للأستاذ المشرف -أدامه الله- حضور مؤكّد في الركونِ إلى المصطلح الأقرب إلى مراد المؤلف، كون الأستاذ المشرف علماً من أعلام النقد الحديث والتأليف والترجمة.

وتم -بعون الله تعالى- تذليل بعض هذه المشكلات بمعونةٍ علمية وأخلاقية

عالية من أستاذي وشيخي الدكتور عناد غزوان المشرف على الدراسة أدام الله علمه وجهده وخلقه العالي النبيل، ولفيف من الإخوان الأساتذة الفضلاء وزملاء الدرس ورفاق الثقافة الأمر الذي ذلل الكثير من المتاعب ليتسنى لهذا البحث أن يرى النور.

الدراسات السابقة:

من أسس البحث العلمي الرصين وأخلاقياته، إن كل جهد علمي حديث، يجب أن يبدأ من حيث انتهى من سبقه ويؤسس لمن يأتي بعده. وعليه فإن النظر بعين التقدير والاحترام والوفاء لجهود السابقين بالفضل، لهو من أوليات أخلاق الباحث العلمي لأن هذه الدراسات وبخاصة الأكاديمية منها، قد حظيت بقراءة واعية ونقاش علمي دقيق وفاحص من لدن أساتذة فضلاء ومشايخ التخصص. بناءاً على ذلك أذكر من هذه الدراسات أطروحة مهمة ورصينة تناولت النثر الصوفي وأنماطه وموضوعاته للأستاذ الدكتور فائز طه عمر عن جامعة بغداد كلية الآداب، كانت الحكاية الصوفية من ضمن مباحث الرسالة وكانت هذه الدراسة ذات عون كبير وأهمية علمية جليلة في بيان خطوط العمل الذي ارتكزت عليه رسالتي وبخاصة مادة التمهيد. وثمة دراسة ماجستير تناولت الحكاية الصوفية عند ابن عربي، وتبنت أطروحة دكتوراه في آداب الجامعة المستنصرية دراسة البناء الفني للحكاية الصوفية التي استخدمت فيها أكثر من منهج للبحث والتحليل فكانت ذات طابع شمولي بقيت فيه الحكاية الصوفية حكاية، وتعد هذه الدراسة من الجهود العلمية الحسنة والموفقة، وأخيراً كنت أتمنى على (عبد الله إبراهيم) في سرديته العربية أن يكون ثمة فسحة للقصة الصوفية بوصفها نوعاً أدبياً فسحة تضاف إلى متون دراسته من خرافة وسيرة ومقامة، ولا سيّما أنه قدّم جهداً علمياً طيباً في الفحص والجمع والمعالجة والتحليل النقدي.

مصادر الدراسة ومراجعها:

وقفت الدراسة على ضربين من المصادر البحثية والتأليفية:

الأول: ما يخص متن الرسالة وهي القصص الصوفية.

والثاني: يخص منهج الرسالة البنيوي الشكلاني ومستجداته، في ما يخص المتن استقت الباحثة قصص الرسالة ومادة البحث من مصادر متعددة كان من أهمها: الرسالة القشيرية وطبقات الأولياء لابن الملقن، ورسائل إخوان الصفاء في أربعة مجلدات، ومنامات الوهراني، ومقدمة ابن خلدون والمثنوي لجلال الدين

الرومي، ومنطق الطير لفريد الدين العطار وغيرها وبمشورة من أستاذي المشرف – أدامه الله– تم الاقتصار على جملة من النماذج القصصية ولا بأس في الإشارة إلى مشابهاتها في المظان الأخرى. الأمر الذي يفتح السبيل أمام باحثين جدد لاستقصاء نماذج أخرى لم يسع هذه الدراسة استقصاؤها. أما مراجع المنهج فتم الاعتماد على أصولها، في طبعاتها المترجمة كـ (خطاب الحكاية) لجيرار جينيت ط 1997 و(عودة إلى خطاب الحكاية) ط2000 و(موروفولوجيا الخرافة) ط1986، ومؤلفات سعيد يقطين تحليل الخطاب الروائي وانفتاح النص الروائي والكلام والخبر، ومراجع أخرى كثيرة سعت الباحثة إلى إدراك مكنوناتها والتعمق في مرجعياتها وانتقاء ما تستلزمه الدراسة الحالية.

وبعْدُ..

فإن هذه الدراسة المتواضعة، لا بد وأن يشوبها النقص شأنها شأن أي صنيع بشري، على الرغم من كبير الجهد، وصادق العناية، وشديد المعاناة في أن تخرج هذه الدراسة صورة عن شغف الباحثة بهذا الشأن العلمي، والتخصص الجليل لكي تكون على ما تربت عليه النفس من مشايخ الأدب والنقد أطال الله عمرهم ونفع بهم طلبة العلم؛ علماً وخلقاً وسلوكاً.

وأخيراً..

سؤال للباري –عز وجل– أن يجعل هذا العمل خالصاً لوجهه الكريم، وخدمة لأمتي الخالدة الأصيلة ولتراثها العظيم، ويجعلنا من جملة من يسمعون القول فيتبعون أحسنه، وعياً وإيماناً واختياراً وصدقاً..

والحمد الحمد كله لله رب العالمين.

الباحثة

من التراث النقدي العربي:

((... واعلـم أنـك لا تشـفى الغلـة، ولا تنتهي إلى ثلج اليقين حتى تتجاوز حد العلم بالشيء مجملاً إلـى العلم بـه مفصلاً، وحتى لا يقنعك إلا النظر في زواياه، والتغلغل فـي مكامنـه، وحتـى تكـون كمـن تتبـع المـاء حتـى عـرف منبعه، وانتهى في البحث عن جوهر العـود الـذي يضـع فيـه إلـى أن يعـرف منبتـه ومجـرى عـروق الشـجر الـذي هو منـه)).

الإمام عبد القاهر الجرجاني
من دلائل الإعجاز

التمهيد
مفهومُ التّصوف وأثره في نشأةِ القصَّةِ الصّوفيةِ وتطورها في العصرِ العبّاسي

1-مفهوم التصوف وعالميّته.

2-المعرفة الصوفية والتجربة.

3-التجربة الصوفية واللغة.

4-مراحل صياغة المفهوم.

5-تحديد مصطلح صوفية القص.

6-أجناس النثر الصوفي.

7-بدايات القص الصوفي.

8-بواعث القص الصوفي وموضوعاته.

9-مرحلة التأصيل، الملامح العامة.

-استنتاج

1-مفهوم التصوف وعالميته:

قد يبدو لمتسائلٍ أن يبحث في الجدوى الكامنة وراء هذا التمهيد لنشأة القصة الصوفية في العصر العباسي، ما دام التصوف قد انبنت مفهوماته واتجاهاته من خلال قرون من الدرس والتأليف، قديماً وحديثاً، وتأصّلت له في الأذهان هيئة مخصوصة ضَمنتها كتب التراجم والطبقات، والرسائل الصوفية، أو المصنّفات الفلسفية والأدبية فضلاً عن التاريخية والدينية؟ والإجابة، على هذا التساؤل تتخذ المسوغات الآتية دافعاً لها يدعم غايتها المنشودة في تسطير هذه الفقرة:

أولاً:ثمة قناعة تتبنّى هذه الدراسة رصانة فرضيتها، وهي أن الأدب –لا شك جزء من منظومة دينية اجتماعية سياسية نفسية تاريخية فكرية، وأن أي بحث يقطع –أو لا يعرف– صلة مفاصل هذه المنظومة مع الأدب، لهو بحث فاقد لمصداقية أهدافه ونيّاتهِ ومن ثم خطأ استنتاجاته بل عقمها وسطحيتها.

ثانياً: القصة الصوفية، جنس أدبي (قصة) موصوف بـ مذهب فكري وديني ومعرفي (الصوفية)، فهي إذن تطرح، في بناها التعبيرية وأساليب تشكيل رؤيتها الفنية والموضوعية، مفهومات فكرية ودينية، بل تمثل فلسفته في الوصول إلى الحقيقة والسعادة والكمال، فهي أدب معرفي أو من قبيل تحميل الأدب بإيديولوجيا، والنظر في أنظمته المجردة والمسطورة في طروحات مصنفات الصوفية الكثيرة. والحق أن هذا الأمر مطلب عقلاني ينبغي توافره لمن يعد نفسه لدراسة مقومات بنية جنس أدبي يمثل مذهباً فكرياً له أهمية كبيرة في تاريخ الفكر العربي الإسلامي، هذا من جانب. ومن جانب آخر سيضيء لنا هذا البحث أسباب اللجوء إلى القص، في الوقت الذي هو (الصوفي) قادر على زج تجربته الصوفية في أشكال تعبيرية أخرى.

ثالثاً: وأجدها الأكثر جدوى. تتمثل في حاجة البحث إلى التمهيد له بمفهوم

التصـوف، فـي تشـخيص النمـاذج القصصـية التـي هـي مـدار دراسـة الفصول القادمة مفتشة فيها عن تقنية السرد، فبماذا تتسم القصة لكي يسوغ لنا عدّها صوفية؟ ما المفهوم الذي تحمله القصة لكي تصح تسميتها أو نسبتها إلى التصوف؟ هل هو المفهوم الأخلاقي الزهدي، أم العرفاني، أم الفلسفي.

فالوقوف على مفهوم التصوف مجسد تطبيقياً في النماذج الحكائية الصوفية، سيكون خير معين للبحث على المحتوى الفكري للتصوف الذي هو عالمي وإنساني في مضامينه بين العرب وغيرهم من الأمم الأخرى، وبين المسلمين وغيرهم من الديانات الأخرى، فإن كان ثمة فرق نسبي بين طرائق التصوف ومقولاته، إلاّ أن التصوف، بوصفه تجربة إنسانية تنشد تحرير الذات البشرية من أسر المادة والشهوات والانطلاق بها نحو عوالم الغيب والطهارة والسمو، هو جوهر متشابه بين شعوب الأرض على اختلاف الجنس أو البلد أو العقيدة.

***

بدأ التصوف دينياً وأخلاقياً ولا يعني ذلك خلوه من الفكر المعرفي سواء أكان ذلك في الأديان الكتابية أم غير الكتابية، وانتهى التصوف فلسفياً في تجاربه العالية قبل أن تتصرف إلى تحويله العامة من المسلمين إلى مجرد مشيخة طرق صوفية تحكمها الضلالات والبدع وهذه يستمر وجودها إلى يومنا هذا.

التصوف، جوهراً فكرياً، يمثل مرحلة راقية من مراحل تطور الفكر الديني حين تتدخل القوى العقلية في إثبات قدرتها على الإدراك إلى جانب النص الديني، إنها حركة إيقاظ للقدرة التأويلية للتفكير الإنساني في مواجهة مجاهيل الكون وخفايا الإنسان وحقيقة الخالق عز وجل وسبيل الوصول إليه، نعم فما أنتجه الفكر الصوفي، من حيث الأصالة، هو اجتراح طريق جديدة للمعرفة والإدراك طريق تتجاوز حدود العقل ومقاييسه المنطقية، وكذلك الحس ومعاييره المادية، فكان أن اجترحوا رؤية (القلب) أو (الحدس) أو (الذوق) والحقيقة أن هذه المسميات ما هي إلا تعبير عن ذلك الصراع الذي واجه الصوفي ثقله ومتاعبه، وهو ممثل بحقيقة مفادها: إن (الحقائق الظاهرة) أمكن أن يتم الوصول إليها عن طريق الحس فتدرك طبيعتها المادية، فناسب المدرك بوسيلته المتبعة، أو أن يتم إدراكها عن طريق الاستدلال والمنطق المحسوب فذلك هو طريق العقل، فالحس، إذن والعقل وسيلتا المعرفة الإدراكية للحقائق الظاهرة، أما (الحقائق الباطنة)، فهي سبيل مختلفة فلا بد وأن يتم انتخاب وسيلة تتناسب مع نوع هذه الحقائق، حين توقف (الحس

والعقل) عن الفعالية في الإدراك؛ فكانت الرؤية القلبية والحدس والذوق، أي مزيج من استعداد فطري ومؤهلات اكتسابية بعد رياضة وإجهاد وسياسة للنفس.

أ-جذور التصوف في الفكر الديني في العراق القديم:

أول ما ينبغي البحث في جذور التصوف في العالم، لا بد أن نبدأ من البداية الصحيحة –تاريخياً– في تسلسل ولادة الحضارات الإنسانية على الأرض، ما دامت هذه الفقرة التمهيدية تبحث في جذور التصوف وبداياته. والبداية الصحيحة –تاريخياً– هي في بلاد وادي الرافدين والحضارات التي نشأت على أرض العراق القديم من سومرية وأكادّية وآشورية بدءاً من الألف الثالث ق.م. بوصفه التاريخ الصحيح لأمة العرب والجذر الحضاري الذي انطلقت لتنير للبشرية طريق الحرف والآداب والعلوم والحضارة. وليس تلك (150 أو 200) سنة قبل الإسلام التي دأب الدرس الأدبي على أن تكون مقولة (الجاحظ) هي المحدد لعمر شعر العرب والعربية.

بناءً على ما سبق، فإن عنصر التفوق الزمني والحضاري الذي تجسد في الحضارة العراقية القديمة لا بد وأن يتزامن مع تفوق فكري وعقائدي. والحق أن هذه الفكرة ظلت تلح على الباحثة حتى سنحت الفرصة للحصول على مصادر تخص الموضوع للوقوف على هذه المسألة تصريحاً أو استنباطاً. فبدا أن موضوعة التصوف شديدة الارتباط بمفهوم الدين، ففي الفكر العراقي القديم بدا الدين بشكل (غريزي وعميق، ليس باتجاه أفقي كما هو حب البشر، بل عمودي، أي ليس نحو شيء حولنا، بل فوقنا، إنه الشعور الغامض بوجود نظام للأشياء هو أسمى منا، ومن كل ما يحيط بنا هنا، فلا تكتمل ذواتنا إلا بالاتجاه نحوه)[(1)]، هذا يعني أن صفة الإحاطة والكمال والهيبة هي الصفات الإلهية التي عرفها الإنسان العراقي القديم، على الرغم من الطابع الوظيفي الذي طبع مهمة كل إله، فللريح إله وللخصب إله وللحب آلهة و.. وهكذا. وهذه مسألة طبيعية بحكم الديانة الوثنية. لكن تعدد الآلهة لم يغلق الباب أمام التفكير في ما وراء الأشياء، بل إن (تعدد الآلهة المعبودة وعدم وجود إجابات قاطعة لتساؤلات أزلية غير قابلة للإجابة، جعلت الإنسان في العراق القديم يفكر في ديانة وحدانية الإله)[(2)]، فغلب

[(1)]-بلاد الرافدين (الكتابة، العقل، الآلهة): جان بوتيرور، تر: البير ابونا/ 244-245.
[(2)]-بلاد ما بين النهرين: ليو أوبنهايم، تر.سعدي فيضي عبد الرزاق /227.

استخدام رمز (الطريق) أو (البوابة) للدلالة على ما وراء ذلك التعدد فهو لا بد منته إلى (واحد) كامل، مطلق، لا نهائي.

والحقيقة، إن وجود هذه البوادر في التفكير الديني (الكهنوتي) المدون من قبل السلطة الدينية، يدعو إلى التفكير –افتراضاً– في أن فكرة (الوحدانية) ليست ببعيدة عن مستوى التفكير (الشعبي) ولا سيما الطبقات الكادحة من العمل والعبيد، التي تجد في النظام الوثني الكهنوتي رمزاً لسلطة السياسية في البلاد، ويعزو السيد (جورج لونتينو) فشل الفكر البابلي في بناء نظام ديني متجانس، إلى كون الشكل العقائدي قد تقرر سلفاً وليس بسبب ضعف ما في النظام نفسه[1]. وإذا كانت ثمة لمحة (يتسامى) فيه التفكير الديني، فهذا لا يعني أن ديانة وادي الرافدين (تصوفية) على رأي (جان بوتيرو)[2]، فيرى أن فحوى الترانيم الدينية تعرب عن نوع من التسامي في النظر إلى الآلهة فتبقى الأخيرة محتفظة بسطوتها الاستعلائية، ولا يتقرب إليها العبد حباً بل خوفاً وطمعاً، قال ذلك إبان تعليقه على ترنيمة الإله شمش التي مطلعها:

[يا شمش.. منير السماء كلها، مضيء الظلمات

يا راعي هذا العالم وما تحته

إن شعاعك يكتنف العالم مثل شبكة

وحتى أبعد الجبال..][3].

في حين، يرى (جورج لونتينو)[4]، إن (بدايات التصوف)[5] شهدت بوادر ظهورها في الأدب الرافديني القديم، فلقد كان على المؤمن في الماضي أن يخشى الإله وهذا جزء من واجبه. لكن معنى هذه العبارة قد اتسع حتى صار تمجيداً سامياً لا يدرك، وعندما قورنت العبادة بالخوف من الإله صار من الممكن تحويل هذا الخوف إلى غاية للحب. كما يوجد ذلك في قصيدة (آلام الرجل الصالح

---

[1]–ينظر الحياة اليومية في بلاد بابل وآشور، تر:سليم التكريتي، 402، والفكر السياسي في العراق القديم، عبد الرضا الطعان، 429، فصل علاقة الدين بالسلطة الحاكمة، ومصر والشرق الأدنى القديم: نجيب ميخائيل، 113 الكتاب الأول الفصل الرابع (الديانة)، وعقائد ما بعد الموت: د.نائل حنون، 62.

[2]–بلاد الرافدين، تر: الأب البير ابونا/ 225.

[3]–نفسه، 254.

[4]–ينظر الحياة اليومية في بلاد بابل وآشور، 338.

[5]–هذا عنوان فصل في الكتاب نفسه.

(Ludlul bal nemeqi)[1]. الذي يقضـي حياتـه بالتأمل الـذاتي، والانقطـاع للتحسر والعبادة. ثم سائر (الترنيمات) التي تمجد الآلهة بشكل اعتراف بقدرة هذه الآلهة وتمكنها وأزليتها[2]. فترتفع عن صفة (الدعاء) طلباً لمنفعة أو تجنباً لضر، فضلاً عن ما ترشح به روحية تلك (المحاورات)[3] التي تأخذ شكل السرد الساخر ذي الطـابع الفلسـفي العميـق ولا سيما محـاورة (العبـد والسـيد)، التـي تفصـح عـن ضـعف الإنسـان إزاء رغباتـه المتضـادة. وحضـور المسـوغات التـي تؤيـد السـلوك ونقيضـه. وما موقف الملك (كلكامش) في الملحمة الشهيرة حين وصلت رحلته إلى نهايـة مطافها حين تكشفت لـه حقيقة الوجود الإنساني الآيل إلـى الفنـاء الجسدي، فبدا التفكير فـي الخلود الأخلاقي من خلال الصنيع الطيب والأعمال الجليلة[4]. كل تلك إشـارات يمكن لمن يجيد النظر فـي المؤتلفـات فيهـا أن نسـتنتج حقيقـة شاخصـة تتمثل فـي كون التصوف بوصفه حاجة إنسانية ولد مـع الإنسان وينمو معه بوصفه حاجة إنسانية ونفسية للخلاص والسمو والصفاء الروحي الذي لا بد وأن تسعى إليـه النفس البشرية مهما تكن درجـة صرامة الفكر السائد ضـمن أي مرحلة تاريخية من عمر البشرية.

ب-في الفكر اليوناني:

من هذه النقطة، يمكن تفسير ولادة التصوف، تاريخياً، في حضن الدين الذي يجترح طريقاً جديدة للمعرفة تتجاوز محدودية الناسوت لاستقبال إشراق اللاهوت الموجود والفاعل ولكن غير منظور، وقد عبر التفكير اليونـاني القديم عن هذه الرؤية الانقسامية بشكل مغاير، إن جعلوا الإنسان نصفين، نصف إلهي، والآخر أرضــي، وهـم علــى وجــه الخصــوص عبـدة الإلــه (بــاخوس) إلــه الخمـر أو (ديونيسوس)؛ فعن طريق السكر يلغى أو ينتشي الجانب الأرضي ليستفيق الجانب الروحي الإلهي[5] في غزارة وتفتح وارتقاء، حتى يصل هذا المرتقى، من خلال طقوس خاصة. إلى ما يدعونه بـ (التوحد)؛ أي اتحاد الله مع المتعبد، بهذا الفكر

---

(1)- *W. G. Lambert. BABYLONIAN Wisdom literature, p. 21.*

(2)- *ينظر مقدمة في أدب العراق القديم: طه باقر، 1997.*

(3)- *LAMBERT. P. 139.*

(4)- *ينظر: ملحمة كلكامش: طه باقر، 106. ومقدمة في أدب العراق القديم، فصل الملاحم والأساطير. ومصر والشرق الأدنى، الكتاب الأول، 316.*

(5)- *ينظر: تاريخ الفلسفة الغربية: برتراند رسل، 46/1.*

يجعلون النقص يستحكم شطراً من الإنسان، ومن خلال التصوف وإلغاء الحاجات الحسية، تعرج الروح في عالم الغيب –عند غير المتصوف– وهو الشهود والحضور بالنسبة إليه..، بينما الحال في التصوف الإسلامي، يعتمد على القول بإله واحد (Theism)، والمتصوف –بهذا المبدأ– يبدأ بالله. وبه ينتهي؛ لأن الصوفي المسلم يسلم بحقيقة أولية بوجود الله عز وجل والنفس البشرية بميولها الشهوانية تبعده عن هذا الملكوت فتكون التصفية لإيضاح السبيل إلى الله، فالصوفي المسلم إذن لا يمكن أن يعد جوهر نفسه هو الغاية. والنهاية، والمصدر كما يذهب إلى ذلك التصوف الهندي، بل ثمة إله هو مجلى الكمال والجبروت والمحبة، وهو يدنو منه بقدر ما يتشبه بصفاته، جهد الطاقة، وثمرة الفضل[1].

ج-في الفكر الهندي:

أما المتصوف الهندي، فقد بدأ بـ الوحدة المطلقة Mon)is(m وانتهى إلى مثل ما بدأ، هذا يؤيد القول أن المذهب أو العقيدة تعد الصوفي كالخريطة تحدد عليها المواقع بصورة رمزية، ويبقى على المتصوف أن يجرب بقاعها على الطبيعة[2] وقبل مئتي سنة قبل الميلاد، أنكر (شانكار) الهندي معرفة الحواس التي لا تكشف عن الواقع الخارجي كما هو ذاته، بل تكشف عن طريقة تشكيلنا له بحواسنا.. فالحس قاصر عن إدراك الحقيقة بتمامها[3] فنظروا إلى محدودية الحس عن الإدراك الكلي للحقائق والتفكير في سبيل أخرى، هذا السبيل هي الطريق الصوفي عند المسلمين، سواء أكانت هذه الرحلة إلى الله ظاهرية، أم خارجية (Extrovertive) أو باطنية داخلية (Introvertive) تتم عن طريق الرؤيا الحلمية أو الاستبطان والهجس الواعي، فهي عملية (توجه القلب إلى الحق) على تعبير (القاشاني)[4]، أما وسائل هذا التوجّه فهي جملة مقامات –تعد أجلى ما أبدعه الفكر الصوفي– يدخل من ضمنها: التوبة، والورع، والزهد، والصبر والشكر.. إلخ مقامات تشكيل الطريق الصوفي في الإسلام، وهي ذاتها المراحل الثلاث في التصوف المسيحي، من حيث فكرة التصفية والتدرج، والمراحل هي:

مرحلة الطهارة urgationP

---

(1)–ينظر: التصوف طريقاً وتجربة ومذهباً: د.محمد كمال إبراهيم، 5-6 من المقدمة.

(2)–ينظر: التصوف طريقاً وتجربة ومذهباً/ 6.

(3)–الشعر الصوفي: عدنان العوادي/ 22.

(4)–اصطلاحات الصوفية/ 51.

مرحلة التنور أو الإشراق Illuminative

مرحلة الاتحاد Unitive

الواضح، أن هذا التشابه في التفكير مع بعض الاختلاف[1] في التسميات، يجعل من العسير الوقوف على المؤثر والمتأثر؛ القضية التي شغلت الناس قديماً وحديثاً، عرباً ومستشرقين، فاستند المستشرقون إلى قول (البيروني ت962هـ) في انتماء التصوف الإسلامي إلى أصول هندية[2]، ولا سيما قولهم بتناسخ الأرواح يقابل مبدأ الحلول والفناء عند متصوفة المسلمين، وفي القول تجوز، ذلك أن التصوف الإسلامي يلتزم بفكرة الألوهية المحورية وما طروحات الحلاج والجنيد إلا كلام ينصرف إلى عدة احتمالات تأويلية[3]، ففكرة (الزفانا) في التصوف الهندي هي فناء الفرد تماماً ثم تجدده بكيان آخر عبر عملية دعوها بـ (الاستنارة) والتي تتم عبر ثلاث مراحل:

الأولى: اعتناق آراء قويمة عن طبيعة الوجود.

الثانية: تطبيق نظام محكم للسلوك الخلقي.

الثالثة: التركيز والتأمل[4].

ومن يبلغ مرتبة الاستنارة يطلق عليه لقب (بوذا) أي الفرد المستنير، ولا تعترف البوذية إلا بإنسان واحد بلغ درجة الاستنارة الكاملة هو (جوتاما بوذا)، وهي قريبة الشبه بفكرة الإنسان الكامل في اللاهوت المسيحي، وغير بعيد عن مفهوم (النور القاهر) أو فكرة الجوهر الإلهي عند متصوفة إيران الذي يقوم على

(1)- ينظر التصوف، طريقاً وتجربة ومذهباً/ 92.

(2)- ينظر: تحقيق ما للهند من مقولة، مقبولة في العقل أو مرذولة: البيروني، عن كتاب التصوف طريقاً وتجربة ومذهباً/ 93.

(3)- ينظر: العرض الذي تقدم به محمد كمال إبراهيم لآراء الأستاذ زينر المتخصص بالتصوف الهندي: التصوف طريقاً وتجربة ومذهباً /243-245، وينظر: في تراثنا العربي الإسلامي: توفيق الطويل/ 194-195.

(4)- حكمة الصين: فؤاد محمد شبل /331، وينظر: التصوف: محمد كمال/ 287-291. ودراسات في الفلسفة العربية الإسلامية: عبده الشمالي/ 474، ودراسات في الفلسفة اليونانية: إنعام الجندي/ 272.

أساس ثنائية النور والظلمة التي هي من خوص إيران القديمة[1]، وكذلك فكرة تحصيل كلية الإدراك في الطريقة (التاوية) في الصين والتي شرحها (لاوتسه) في عهد الحكيم (كونفوشيوس)، و(تاو) تعني الطريق أو السفر أو السالك في الطريق، ولحظة الاتحاد بـ (التاو)، تحصل كلية الإدراك لكل الموجودات في العالم دون أن يغادر الصوفي بيته[2].

استنتاج:

أجد ثمة اتفاقاً في الفكر التّصوفي العالمي، على حاجة إنسانية تنزع نحو الكمال والسعادة، اختلف التعبير عن هذه الحاجة التي اتخذت لها (الدين) أو الفكرة الإلهية، محوراً وهدفاً، إيماناً أن الإنسان بـ محدودية قواه الإدراكية والجسمانية، ليس مؤهلاً لأن يكون هو غاية الغايات لأن مصيره الفناء أي الزوال، لذا كانت كل فكرة (يؤمن بها الصوفية تنطوي على فكرة واحدة أصلية، شاملة لكل ما عداها، وتلك هي بطلان الظواهر وقيام الحقيقة فيما وراءها)[3]. فالبحث في أسبقية الفكرة الصوفية، وتحديد أي الحضارات أسبق من الأخرى، وإنها المتأثرة، لهو بحث يحمل في نياته بذور تهافته بلّةَ تشيعهِ وانتصاره لحضارةٍ دون أخرى.

* * *

الأساس الراكز الذي ينبغي توجيه النظر إليه، هو البحث في البواعث والعوامل والمسببات التي أنتجت هذا التفكير الصوفي وحددت ملامحه واتجاهاته، فالظاهرة وليدة ظرفها ودواعيها التاريخية والنفسية والاجتماعية والسياسية من

---

[1]- ينظر التصوف في إيران القديمة: محمد المقري/ تر:نهاد خياطة، مجلة التراث العربي/ 91، وينظر: في تراثنا: توفيق الطويل/ 195.

[2]- ينظر: التصوف في الإسلام: عمر فروخ، وينظر الآراء التي ردت التصوف الإسلامي إلى أصول يونانية (وخاصة الأفلاطونية المحدثة) قال بها (ماركس وبراون ونيكلسون) وقد عدل الأخير عن رأيه حين بدا له أن الثقافة اليونانية والإغريقية، التي كان فيها التصوف ثالث الاتجاهات التي ضمها التراث الفلسفي الإغريقي، وصلت إلى العرب في أواخر العصر الأموي وازدهرت في العصر العباسي في الوقت الذي كانت شتى العلوم العقلية والروحية تموج بها الحياة الثقافية في البيئة العربية في مقابلة علم الظاهر (الفقه) وعلم الباطن (التصوف)، التصوف الإسلامي أبو العلا عفيفي /65، وينظر: الجانب الإلهي في التفكير الإسلامي: محمد البهي/ 110، ودراسات في تاريخ الفلسفة/ عبده الشمالي/ 14.

[3]- الله: عباس العقاد/ 7، وهناك آراء أخرى كالتي عرضها أحمد أمين في ظهر الإسلام حين يصطنع فرقاً بين التصوف السامي والتصوف الآري، ومثل هذه البحوث تحمل بذرة تهافتها، فضلاً عن أن فكرة السامية بدعة لها بواعثها الاستشراقية المشبوهة /ينظر ج4/ 171 منه.

خلال انعكاس هذه الدواعي على الذات الإنسانية، وانفعالها بمعطياتها، فتصدر استجابات لهذه الدواعي تتخذ هذا المنحى أو ذاك. هذا فضلاً عن أن التصوف الإسلامي يتسم بصفة (التنوع) في التجربة الصوفية عند المتصوفين؛ فالتجربة الصوفية عند التستري هي ليست ذاتها عند الجنيد أو الحلاج أو الداراني أو ابن عربي.. فلو كان المؤثر واحداً، ما تنوعت هذه التجارب حتى أثمرت مدارس في التصوف واتجاهات متحدة، ولكان التصوف قوالب موروثة تضيق بأية أصالة في الفكر أو ابتكار وتجديد. فالتصوف الإسلامي وليد مباحث الفكر الإسلامي في معنى التوحيد وصفات الخالق عز وجل، ودعوة الإسلام إلى الزهد واستقلال متع الدنيا، فكان الكتاب والسنة هما المنهل الذي نهلت منه فكرة التصوف تعاليمها، ومن ثم كثر اختلاط المسلمين بالأعاجم سواء من كان منهم على دين الإسلام، أم النصارى الذين يعيشون بين ظهراني المسلمين؛ تجارة، أو مجاورة في البلاد الإسلامية، فكان حقيقاً أن تنتقل الأفكار الغنوصية والفلسفة، اليونانية والفكر الديني عند الهنود والصينيين والفرس[1]، فتتفاعل الثقافة الوافدة مع الثقافة الأصلية في خلال زمن ليس باليسير أنتج تلك الخلاصة العلمية من ناتج امتزاج وتجاور وتحاور ثقافات العالم في البلاد الإسلامية، إلا وهي (علم الكلام) الذي يعد الرافد الأهم في تغذية التفكير الصوفي في مختلف اتجاهاته ومذاهبه.

هذا فضلاً عن حقيقة أجدني على قناعة بها تامة، تفيد أن التصوف هو من الميول الأصيلة عند الإنسان مثل حاجة الإنسان إلى الأديان مثلاً وحاجته إلى (كيان) يخافه ويرجوه، فالتصوف –من هذا المنطلق– ميل فطري أصيل في الذات الإنسانية فـ(في كل إنسان شخصية صوفية، تحتاج إلى من يوقظها من سباتها)[2]. وتكمن البذرة التصوفية في كل إنسان، في إحساس عميق يتمحور حول حقيقة فكرية أساسها تأدية الفرائض واعتناق الدين، تأدية لذاتها وليس ابتغاء لمردوداتها الحسنة في عالم الدنيا أو عالم الآخرة؛ اجتلاب خير وثواب، اجتناب شر وعقاب.. أي كيف يمكن أن تكون العبادة، غاية في نفسها ولا يكون وراؤها هدفاً سوى المحبة والقرب، عند ذلك ستتغير مواقف العابدين إزاء النعم والبلاء الذي ينزل بهم، فيصبح العذاب والأذى، عند الصوفي، اختباراً له وتمحيصاً

---

[1]-ينظر: ملامح النثر العباسي: د.عمر الدقاق/ 21 ملامح العصر، ينظر: الشعر الصوفي: عدنان العوادي/ 46. والرمز عند الصوفية/ 23.

[2]-القول لـ(برجسون)، عن كتاب عمر اليافي قطب العصر: عمر باشا/ المقدمة.

وتهيئة لتقريبه.. فالصوفي حين يناجي ربه (إلهي الكل يطلب منك، وأنا أطلبك)[1]، فهو على التضاد مع توجه جمهور العابدين في تقلبهم بين الثواب والعقاب، بين الرغبة والرهبة، فتغدو –عند الصوفي– الجنة حجاباً وأهلها محجوبون عن رؤية الحق، فهذا أبو يزيد البسطامي يقول في إحدى شطحاته (الجنة هي الحجاب الأكبر، لأن أهل الجنة سكنوا إلى الجنة، وكل من سكن إلى الجنة سكن إلى سواه، فهو محجوب)[2]، وذا رأيه في النار وعظمة إحراقها وعذابها، فيقول: (ما النار؟! لاستندن إليها غداً وأقول: اجعلني لأهلها فداءاً أو لأبلغنّها! ما الجنة؟! لعبة صبيان)[3]، هذا الأمر الذي وصل إليه الصوفي، مردّه إلى أن الناس قد أخذوا علمهم من ميت عن ميت، فهم مساكين يستحقون الشفقة، أما الصوفي فقد أخذ علمه من الأصل الذي لا يزول ولا يحول وهو الحي الذي لا يموت[4]، وليس ببعيد عنا السبيل الثالثة البديلة التي اختارها الإمام علي (ع) ومن بعده (رابعة العدوية)، بعد أن رفضوا عبادة التجار وعبادة العبيد، واختاروا عبادة الأحرار التي أساسها (المحبة) (إلهي، ما عبدتك خوفاً من نارك، ولا طمعاً في جنتك، بل وجدتك أهلاً للعبادة، فعبدتك)[5].

2-المعرفة الصوفية والتجربة:

فإذا ما وجهنا النظر إلى حقيقة النظر الصوفي على أساس قاعدة الغاية والوسيلة؛ إن التصوف تقوده رغبة المتصرف في تأدية العبادات وعلاقة العبد والمعبود على أنها غاية في ذاتها ولذاتها، استعلاءً على رؤية المتوسط من جمهور العابدين في توخيهم الثواب وتجنبهم العقاب..، أمكن أن تنظر إلى التجربة الصوفية من حيث هي (إيثار) التوجه للذات الإلهية والانخطاف بها وإليها، والتجرد عن (الأثرة) التي هي فحوى عبادة الناس.

فمتى ما تحققت هذه الرؤية، أدركنا هشاشة البحث في الجانب (المؤثر والمتأثر) في حضارات العالم في موضوعة التصوف، فالفكر الصوفي طرح أفكاره

[1]-ينظر: شطحات الصوفية: عبد الرحمن بدوي/ 96.
[2]-نفسه/ 30.
[3]-نفسه/ 31.
[4]-نفسه/ 100.
[5]-نهج البلاغة، 206/2، وفحوى هذا القول نسب أيضاً إلى علي زين العابدين(ع)، ومالك الواعظ (ت 181 هـ)، ينظر: الصلة بين التصوف والتشيع: كامل الشيبي/ 70.

ومنطلقاته من حيث هي البديل للتفكير في الظواهر الوجودية على أساس جوهري وليس على أساس عقلي نظري استدلالي، وما الطريق الصوفي إلا محطات يقطعها السالك ليصل إلى السعادة في الاتحاد أو الفناء، فالإنسان يمثل طوراً من أطوار الألوهية، وعلى السالك أن يتجاوز كل ما يحول دون الارتقاء، بحسب الجهد والطاقة والعزيمة وبمقدار وجود هذه الصفات، تصنف مرتبة الإيمان، والتي انتهى (الغزالي) إلى جعلها ثلاث مراتب:

أولاها: إيمان العوام وهو إيمان التقليد المحض.

ثانيتها: إيمان المتكلمين وهو ممزوج بنوع استدلال وهو قريب من إيمان العوام.

ثالثتها: إيمان العارفين وهو الشاهد بنور اليقين[1].

وهذا الإيمان فوق نطاق الحس، والعقل معاً، بناءً على ذلك انصراف الجدل إلى تقصي قيمة (المساهمة العقلية) في تجربة التصوف، اعتماداً على أن المكتسبات الحسية هي مصدر معرفة العوام، والاستدلالات العقلية هي مصدر معرفة أهل الكلام، أما الصوفية فينتهي (الغزالي) إلى القول بـ(الحدس الباطني) أداة لإدراك العلم اليقيني وبه تدرك الأوليات العقلية التي تجيء بنور يقذفه الله في الصدر، ولا تتيسر بنظم دليل وترتيب كلام، على الرغم من إقرار الغزالي بمرجعية الحدس وتقييده بالكتاب والسنة[2]، لكن إذا لم يلغ حضور العقل في المعرفة الصوفية، بل إن المعرفة والتصوف طابعان قد يوجدان جنباً إلى جنب في نظام صوفي واحد[3]، والذي يذهب إلى الفصل بين المعرفة والتصوف إنما يجعل من تجربة التصوف ممارسة إيهامية لا عقلانية مجردة، في حين أن فهم أبعاد قضية التصوف يستلزم –من جملة ما يستلزم– فهماً جلياً وموضوعياً متكاملاً لموضوعة (الدين) أولاً ومواقف المتدينين بين حقيقة الدين، ونسبيه الممارسة الإنسانية تجاه حقيقة الدين، ونسبية الممارسة الإنسانية تجاه حقيقة الدين، فضلاً عن الوقوف على الثواب والعقاب، ومن ثم إدراك أبعاد (حدود الظاهر)، و(الباطن) حيث أن الأخير يستلزم توفر الباحث على تصور واضح لخصوصية تأويل (الباطن)[4] بعد

---

[1]–*إحياء العلوم: الغزالي، 161/3.*

[2]–*المنقذ من الضلال: الغزالي/ 35.*

[3]–*ينظر التصوف: محمد كمال إبراهيم/ 61. والمعرفة الصوفية: حسين جودة/ الفصل الرابع.*

[4]–*أسهم البحث النفسي في إغناء هذه الموضوعة، التي تفيد أن شعورنا العادي –الشعور العقلي– ليس إلا* ←

حسن ظن، وتجرد من الأهواء المذهبية أو الميول الطائفية، ومهما بلغ عمق هذا التصور، لا يمكن أن يستغني به عن (التجربة)، فمن لم يجرب ليست له القدرة على الفهم والتقدير فضلاً عن استعصاء التجربة على الوصف، والتعبير والإحاطة بها لغة وإيضاحاً تعبيرياً؛ فالصوفي يقول: (من لم يعرف إشارتنا، لم ترشده عباراتنا)[1]، وذا أبو يزيد البسطامي في إحدى شطحاته يقول: (تراني عيون الخلق أني مثلهم، ولو رأوني كيف صفتي في الغيب، لماتوا دهشاً)[2]، فالصوفي، هنا، عماده خصوصية التجربة، والمقدار الذي ذاقه من المعرفة، ومستوى (وقفته) ودرجتها، فهو يذكر (أفكاراً عن تجربته في التصوف بعد أن تنتهي، ويبدأ باستعادة أبعاد هذه التجربة حين يعود إلى وعيه العادي المقيد بالحس والعقل، ولكن في التجربة نفسها لا يوجد أي فكر)[3]، ولعلني أجد في قضية التجربة الصوفية وعلاقاتها بالفكر، بعض التحفظ، بخاصة إذا كان الكلام عن التصوف الإسلامي، دين المعرفة، والكتاب الكريم هو معجزته الخالدة التي ضمت علم الدين والدنيا، هذا من جهة –ومن جهة أخرى، الصوفي نفسه في رحلته التجريبية الاستكشافية في أعماق الذات –أولاً– ثم الارتقاء للحق، وسواء أكان هذا الارتقاء تجلياً أم إشراقاً، أم اتحاداً أم فناءاً، لم يك ليحدث لولا وقوف الصوفي –بوعي تثقيفي مدقق– على أفكار الدين ومفاهيمه، من هنا لا يجوز أن يكون الطفل الصغير صوفياً..، فالتصوف علم قائم على تجربة، نعم لها من الخصوصية والتفرد ما لا شك عند أحد فيها، والحقيقة التي أرجو تقصيها في هذه الموضوعة، هي الكيفية التي نظر بها القائلون بالفصل بين التصوف والفكر أو العلم، إلى مفهوم (الفكر) ودلالته على الصعيد الفلسفي والديني والعلمي الصرف، ولعل القضية هنا تكتسب قدراً من الأهمية لأن مسألة التصوف الأساس فيها هو الدين –وتلك حقيقة قررتها الصفحات الماضيات من أن التصوف نشأ في أحضان الدين– هذا يعني أن التجربة الصوفية لا يمكن فصل الفكر فيها عنها للملمحين

نوعاً خاصاً من الشعور (العام) بينما ترقد حوله محتجبة عنه بأحلك الحجب، أشكال كامنة من الشعور مختلفة تماماً الاختلاف/ أنواع التجربة الدينية/ وليم جيمس، عن التصوف/ محمد كمال، 119.

[1]– *شطحات الصوفية/ 56.*

[2]– *نفسه، 101.*

[3]– *التصوف: محمد كمال/ 122، وينظر: خصائص التجربة الصوفية، في كتاب المعرفة الصوفية / 170.*

الآتيين:

أولاً: تتمثل حقيقة التصوف في جانب نفسي تركيبي يقع في أعماق النفس البشرية، ربما يصح أن تطلق عليه (استعداداً فطرياً أو غريزياً) يتلخص بأنه الإخلاص لفكرة وليس شرطاً أن تكون دينية وما هو عند الناس وسيلة وغاية، يصبح عنده غاية، فقط والممارسات والأفعال تؤدي لذاتها. هذا الاستعداد الفطري يحتاج أن يوقظ وقد تتم اليقظة عن طريق صدمة ما. من هنا صح أن يوصف أي مخلص لفكرة ما، بأنه متصوف في محرابها؛ قد يكون شاعراً، عالماً، موظفاً.. فالإخلاص قيمة وجدانية تفيد ارتباط أشياء الوجود من دون دوافع مادية.

ثانياً: دلالة (الفكر) يجب أن لا تنصرف إلى معنى علمي محدد. فالإسلام أرسى دعائمه على العلم والتفكير والتدبر لهذا شغل العرب بالقرآن وأمسى هو علمهم الذي ليس لديهم أصح منه، كما كان الشعر كذلك في الجاهلية، فيبدأ التصوف بعد أن يصل العالِم أو الإنسان العادي إلى مرحلة (يخلص) فيها نفسه لله، ولا يتم ذلك إلا بعد أن تمت له صورة عقلية لصفات الخالق عز وجل من خلال الكتاب الكريم والأحاديث الشريفة ثم التدبر والتفكير، ولولا ذلك لم يكن الغزالي (ت 505 هـ) رحمه الله، ينتهي إلى تلك الحقيقة اليقينية بعد أن اعتزل الناس واعتكف في بلاد الشام، فخلص إلى: (إني علمت يقيناً أن الصوفية هم السالكون لطريق الله تعالى خاصة، وإن سيرتهم أحسن السير، وطريقهم أصوب الطرق، وأخلاقهم أزكى الأخلاق، بل لو جمع عقل العقلاء، وحكمة الحكماء، وعلم الواقفين على أسرار الشرع من العلماء ليغيروا شيئاً من سيرهم وأخلاقهم ويبدلوه بما هو خير منه، لم يجدوا إليه سبيلاً، فإن جميع حركاتهم وسكناتهم في ظاهرهم وباطنهم مقتبسة من نور مشكاة النبوة وليس وراء نور النبوة على وجه الأرض نور يستضاء به)[1].

والقول بـ فكريّة التجربة الصوفية، لا يمنع التفرّد الذي يكتنف تجربة كل متصوف، حسب مذهبه وطريقته، من هنا تحددت اصطلاحية النعت، فالصوفي

---

[1]-*المنقذ من الضلال /131، وينظر: التيار الإسلام في شعر العصر العباسي الأول: د.مجاهد مصطفى بهجت/ 221-222. وموسوعة عباس العقاد/ 935.*

لغةً واصطلاحاً يعني (الشخص الذي تمتع وحده بالتجربة الصوفية، بصرف النظر عمّا إذا كان يملك القدرة على حسن الأداء في وصف هذه التجربة أولاً، فالتجربة شرط أساس لا يغني عنه امتلاك أزمّة البلاغة، وروعة الوصف، وعمق التحليل)[1]، ولهذا تعددت تعريفات التصوف، حتى أحصى منها أحد الباحثين أكثر من ألفي تعريف للتصوف[2].

لعل الذي حار فيه، من جعلوا التجربة الصوفية في جانب، والفكر في جانب آخر،.. هو كامن في طريقة الوصول إلى الحقيقة وليس الحقيقة ذاتها التي قرر سابقاً أنها إنسانية في نزوعها ونشأتها، فالتصوف يرمي إلى أن الحقيقة تكمن في الجانب الغيبي والمجهول من الفقه والشرع وليس في ظاهره، لذا فالوسائل المتبعة في الوصول إلى هذا الغيبي والمجهول، والباطني هي، بالطبع، غير الوسائل المتبعة في الوصول إلى القضايا الشرعية الظاهرة والأخيرة طريقها النقل والعقل، أما وسائل وصول الصوفي، فهي: (القلب، الحدس، الإشراق، الذوق..)[3] من هنا نشأ الرباط الوثيق بين التجربة والذات المجربة، ومن ثم النسبية في الرؤية والأحكام ودرجة الوصول، وهذا لا يعد تناقضاً بل اختلافاً مغايراً وهو تعدد في وسائل الوصول إلى هدف واحد.

3-التجربة الصوفية واللغة:

وما دام الكلام تقدم على التعبير ووصف التجربة الصوفية، تشخص حيال الباحثة مسألة لها قدر من الأهمية، مفادها: إلى أي مدى يمكن الإحاطة بإبعاد التجربة الصوفية، سواء أكان الشرح والتعبير والوصف مقدماً من المتصوف نفسه أم عن طريق غيره، ولا سيما إننا لا نغفل الزعم الذي يستشري عند المتصوفة وهو، كون تجربتهم عصية على الوصف، والشرح، والتفصيل[4]، فمن أراد أن يصدق ويشعر ويذوق، عليه أن (يجرب) بنفسه؛ فالتعبير لا يغني عن التجربة بمعنى أن التجربة فوق اللغة، تستمد طاقتها الهائلة والمعجزة من فيضها

---

[1]-التصوف: محمد كمال/ *123*، ينظر المعرفة الصوفية: ناجي حسين جودة/ *245*.

[2]-المدخل إلى أدب التصوف: عبد العزيز سيد الأهل، الباب الثاني/ *21*.

[3]-ينظر: المعجم الصوفي: سعاد الحكيم، *222*، *224* وغيرها.

[4]-(.. وقصرت مدارك من لم يشاركهم في طريقتهم، عن فهم أذواقهم ومواجدهم.. وليس الدليل بنافع في هذه الطريقة رداً أو قبولاً إذ هي من قبيل الوجدانيات) مقدمة ابن خلدون/ *1*، *865*، وينظر: نقد ابن خلدون للمعرفة الصوفية في كتاب المعرفة الصوفية/ *226*.

الاستبطاني الذي يلج في أعماق النفس فاحصاً أصول النوازع ويحاربها لتسمو إلى التوحد بجوهر الشخصية الإنسانية وأصلها الإلهي، وأحياناً إلى الاتحاد والفناء فيه.

ومما يؤكد هذا المنحى المعرفي في حقيقة التصوف والآراء التي تربط التصوف بالمذهب الشيعي أحياناً أو السُّنّي أحياناً أخرى[1]، وكلٌّ له دلائله ومسوغاته في إثبات مرجعية الأفكار والممارسات الصوفية إلى أقطاب إسلامية وشخصيات أثيرة في تاريخ الإسلام[2]، وما دامت هذه الدراسة غير معنيّة بالتفصيل في هذه المسألة، يكفي أن نستخلص منها النتيجة الآتية: إن التصوف كيان فكري ومنظومة معرفية بدأت بالدين ولم تكتفِ به، صاغت لفكرها مقولات تأسست عليها نظم التفكير والممارسة، وهي في الغالب ثنائية أساسها التضاد كـ(الظاهر والباطن) و(الحقيقة والغيب) و(الكشف والخفاء).. إلخ فبمقدار ما يرتقي الصوفي في فهم حقيقة الدين على وفق هذه القاعدة الثنائية، والمقدار الذي ينتهي إليه تصوره الخاص عن موضوعة (الإنسان/ الإله) فالأساس الراكز هنا هو (موضوعة الدين)، وقد يسأل سائل عن فكرة الدين وإمكانية كونها تجربة روحية خاصة نظر إليها الصوفي، واستوعاها، فمُثلت في سلوكه وأحواله؟ الإجابة يَهتدي إليها عن طريق الفكرة البسيطة الآتية: هل الدين نظام روحاني فقط، أم نظام عقلاني فقط، أم حسي فقط؟ فإذا ما كانت الإجابة أن الدين بنية منظومية متجانسة بين الجسم والروح والعقل، ولكي يستقيم كلّ لما خلق له، جاء الدين ليقوّم سير كل قوة بحسب مرتبتها وعلى مقدار الاختيار، تتحدد السبيل التطبيقية لفلسفة الثواب والعقاب.

4-مراحل صياغة المفهوم:

إن مفهوم التصوف –الذي تسعى هذه الدراسة التمهيدية المتواضعة إلى تحديد أبرز سماته– لا ينبغي النظر إليه جملةً وبمعزل عن المؤثرات التاريخية والحضارية المختلفة التي غيّرت من مفهومه وطوّرته من جهة (المجرِّبين) أنفسهم،

---

(1)-ينظر: الصلة بين التصوف والتشيع/ الباب الثالث 345-346، والتيار الإسلامي/ 172.

(2)-ينظر: نفسه/ 247.

وينظر: القول الذي تنسبه الشيعة والمتصوفة للإمام علي (ع) من أن (ما من آية إلا ولها أربعة معانٍ /ظاهر وباطن وحد ومطلع/ فالظاهر التلاوة والباطن الفهم–والحد الحلال والحرام– والمطلع هو مراد الله عز وجل من العبد) ينظر المرجع/ 416-417.

أو من قِبل الناس وتقديرهم لفكرة التصوف والمتصوفين. تأسيساً على هذا، لا بد أن نقوم بمسْحٍ موجز عن البعد التاريخي لمفهوم التصوف.

عُلمَ سلفاً، إن التصوف نشأ في بيئة الدين والزهد، والمعنى الزهدي استمر بوصفه أحد أهم سمات التصوف من حيث الانقطاع عن الدنيا والاشتغال بملذاتها وقد بدا ذلك واضحاً عند الصحابة والتابعين، وكانت بيئة البصرة أكثر الأمصار الإسلامية اشتهاراً بصفة المبالغة في العبادة، حتى قيل، (فقه كوفي وعبادة بصرية)[1]، وكان ذلك في مطلع القرن الثالث الهجري، بيد أن الاصطلاح الصوفي وتعيين جنس من الناس تسلك هذا المسلك قد ظهر قبل هذا الزمن، ولكل ثمة دواعي وأسباباً حالت دون الإفصاح عن منهجهم وطريقتهم للأسباب الآتية:

أولاً: مثول شخصية الرسول الكريم محمد(ﷺ)، في العقول والأذهان، بوصفها مثالاً نابضاً بالمعاني المقدسة التي جمعت علم السماء والأرض.

ثانياً: خشية المسلمين من نسبة فعلهم الصوفي إلى (الرهبنة) في الديانة النصرانية، والتي عدها القرآن الكريم بدعة ابتدعوها.

ويضيف الأستاذ إبراهيم بسيوني[2] سبباً آخر تمثل في استغلال بعض الأدعياء والمضلين، فكرة التصوف فأدخلوا لهذا المذهب مزاعم شتى ليست من التصوف في شيء، ولا يمكن أن تملك في نظامه، لهذا أنكر الحسن البصري وابن السماك على هؤلاء الأدعياء مذهبهم.

فإذا كانت هذه الدواعي، هي التي حالت دون نضوج فكرة التصوف واشتهارها قبل القرن الثاني الهجري، فإن ثمة طائفة من الشكل البارز للتصوف في العصر العباسي الأول وأخريات الدولة الأموية، التي وقعت فيها دولة الإسلام فيما سمي بمرحلة (الهرم) بحسب تعبير ابن خلدون[3]، وكان انشغال الدولة الأموية بانتصاراتها في الفتوحات واتساع رقعة الدولة، بصرف نظر الناس عن الفساد الاجتماعي، وضعف الروح الأخلاقية، حتى بلغ الأمر في العصر العباسي

---

(1)-التصوف الثورة الروحية في الإسلام: أبو العلا عفيفي/ 90. وينظر: التصوف الإسلامي: ماسينيون/ 46.

(2)-نشأة التصوف الإسلامي: إبراهيم بسيوني/ 15.

(3)-مقدمة ابن خلدون /16/1، وينظر: عوارف المعارف: السهروردي وإحياء علوم الدين: الغزالي، والفتوحات المكية/ 9.

حدّاً تفشت فيه مظاهر المجون والفساد بسبب انفتاح الدولة العربية على البلدان المجاورة والمفتوحة، وتكدس رؤوس الأموال، وظهور الطبقية الاجتماعية، والامتزاج الحضاري والاجتماعي أدى إلى امتزاج ثقافي أخلاقي، فأنتج هذا الامتزاج فكراً هجيناً، وقف منه الحائرون على شفا جرف هار، أما الانغماس وأما الانعزال.. وبدا لهم طريق الخلاص في ضربين من الممارسات: الأول تمثل في التخلع والمجون، والثاني: الذهاب إلى أقصى الجهة المقابلة، حيث الانعزال والتصوف والنقاط، وكلا اليمين واليسار، تطرف، زاد في حدته استمرار الخلافات بين أركان الحكم العباسي ولا سيما حرب الأمين والمأمون، ناهيك عن ذيول حروب بني أمية مع بني العباس التي لم تنقطع، التي أدت إلى شيوع العنف وسياسة البطش بالمخالفين، فانحسر العلماء والزهّاد، عن هذا المسرح الصاخب، بعد أن أسقط في أيديهم. فظهر هذا (الهدى) الذي لم ينتشر إلا من حيث انتشر (الضلال)، وهذا شأن الحضارات المتقدمة، حيث تصبح أرضاً صالحة لتجاذب آراء شتى، ولا يلغى في هذا الجانب وجود الحالة الوسط التي تأخذ خط الاعتدال والموازنة والإفادة من إيجابية اليمين والإيجابية التي في اليسار دون الركون إلى أحدهما، الجانب الذي يعنينا هنا، هو الفئة التي اختارت الشكل الخالد في الحياة، العلم، العبادة والتفكير، التي بفضلها نشطت من جراء جهودها، علوم الفقه والقرآن والحديث ثم علم الكلام ليحتل مكانة طيبة في حلقات العلم ونتيجة لذلك الجدل والمحاورة والقبول والرفض، نشط الوعي المقارن الذي يستنبط ويوازن ويدعم، فكان للمعتزلة دور كبير في تأصيل مفهوم التصوف في إطلاق الحرية للعقل في التفتيش عن الجانب الغيبي من الحقيقة الدينية. ولهذا لا يمكن أن يحدد مفهوم للتصوف إلا من خلال رؤية تزامنية ترد على النحو الآتي:

أولاً: يقف الزهد والتقشف والرغبة في التطهير والنسك، في طليعة سمات التصوف في أدواره الأولى منذ القرنين الأولين للهجرة، أفاد التصوف فيها من سيرة الرسول (ﷺ) وصحابته الكرام والتابعين، وامتازت في هذا الإطار بيئتان هما البصرة والكوفة، فكان الحسن البصري (ت 110 هـ) ورابعة العدوية (ت 185 هـ) والمحاسبي (ت 243 هـ) وذو النون المصري (ت 245 هـ) وأبو يزيد البسطامي (ت 260 هـ) والجنيد (298هـ) وقبله التستري (ت 273 هـ) ثم الحلاج (ت 309 هـ) في قوله بالحلول وأبو بكر الشبلي (ت 338 هـ). تمثَّل الزهد

عندهم بالمبالغة في أداء الفرائض والاجتهاد في العبادة[1] وصولاً إلى رقي أخلاقي ورياضة روحية تعرج بالنفس إلى العُلا، ولم تكن الطريق ممهدة أمام هؤلاء؛ فقد رافقتها مشاعر قلق وخوف على أصول الإسلام وعلى دعائمه من بدعة التصوف تزعَّم هذه الحركة الإمام ابن حنبل (ت 241 هـ) على الرغم من أنه ارتضى الموقف المعتدل ولكن اتباعه نكلوا بالصوفية حتى بلغ الأمر ذروته في محنة (غلام الخليل ت 262 هـ) وفيها اتهم نحو سبعين صوفياً بينهم الجنيد شيخ الطائفة ببغداد، وحوكموا[2] وخلال ذلك ظهرت في النص الثاني من القرن الثالث فرقة صوفية دعت لنفسها اسماً هو (الملامتيّة) والتي عنوا بمجاهدة النفس وكتمان الحسنات مع تعمد المخالفة والظهور في الناس بالمظاهر التي تثير لومهم، وقد فسدت تعاليمها على المتأخرين من معتنقيها، في شكل صور وسلوكيات شاذة. وحين بزغ القرن الرابع الهجري، أشرق عصر ذهبي للتصوف انتعشت فيها علومهم وكثرت رجالاتهم ومريدهم، حتى كاد الأمر يستتب لهم ولا سيما على يد المعتزلة والفلاسفة حتى صار التصوف فلسفة إسلامية أخلاقية على يد ابن سينا وابن رشد والفارابي، لولا أن مجيء القرن السابع الهجري الذي كفرت فيه الصوفية على يد (ابن تيمية ت 728 هـ)، وثمة توضيح دقيق لأصول هذا العداء بين طبقة الفقهاء والصوفية يراه الأستاذ توفيق الطويل متمثلة في (إن الدين قد أصبح في يد الفقهاء رسوماً وأوضاعاً لا حياة ولا روحانية فيها، وهي إن أرضت ظاهر الشرع، وأشبعت عقول المشرعين المفتونين بتقعيد القواعد وتعميم القوانين، فإنها لا تتسق مع باطن الشرع ولا تتبع العاطفة الدينية، من هنا انقسم علم الشريعة عندهم إلى (علم ظاهر الشرع) يدرس العبادات والمعاملات، وهم أهل الفقه، و(علم الأعمال الباطنة) أي أعمال القلوب وهو التصوف، أو علم الحقائق وباطن الآيات ينكشف للخواص من عباد الله الذين اختصوا بهذا الفضل وهو التأويل)[3].

---

(1)- الروايات الخاصة بهذا الجانب كثيرة، ينظر: طبقات ابن سعد /256/6 حلية الأولياء /216/ طبقات الصوفية: السلمي /145.

(2)- رسالة الملامتيّة: أبو العلا عنيفي /15، وينظر: الصلة بين التصوف والتشيع/ 515.

(3)- في تراثنا الإسلامي: توفيق الطويل/ 184.

ثانيــاً: سـلوك دينـي، أخلاقـي مخصـوص، فـي مواجيـده وصـورته المغـايرة للمألوف عند الناس من العابدين من حيث تقريب صورة الحق العلية وجعلـه مرتقى النفس الصوفية التـي تجتهد في الوصول إليه والاتحاد به، وسُلّم الترقّي هذا طريقه (المحبة) قال تعالى:

﴿قل إن كنتم تحبون الله فاتبعوني يحببكم الله ويغفر لكم ذنوبكم[1]﴾، وتمثلت صفات هذا الحب وخصائصه في جملة لواعج عاناها الشاعر العذري، من هنا نشأ ذلك الربط بين الحب الإلهي والحب العذري، والدليل على ذلك يقوم على (إن الإسلام يستعلي بالغرائز ويسمو بالعواطف.. ثم تجاوزوا نظرتهم المثالية للحب الإنساني إلى القول بالمحبة الإلهية، قد كان فكرة الحب العذري مرحلة لا بد منها في تاريخ العاطفة للوصول إلى مرتبة الحب الإلهي)[2]. فكان طبيعياً أن تتماثل الصور والرموز والتشكيلات الانفعالية الوجدانية التي تجسدت في النص الغزلي والنص الصوفي، فكان الشوق والوجد والهيام والدلال، هنا يضاف دليل آخر على أصالة التوجه الصوفي عند العرب المسلمين؛ من حيث كونه استجابة لمؤثرات الأديب إطاراً جمالياً مؤثراً تتباين أشكاله ومضامينه.

ثالثاً: تطور التصوف مفهوماً ودلالة وفكراً، إلى معان فلسفية، فارتبط علم التصوف بالمعرفة بمختلف مناحيها في العصر العباسي، لهذا يتعذر على أي باحث في الفلسفة العربية الإسلامية، أن يتجاوز علم التصوف الذي تطور إلى مفهوم شمولي لمصطلح العلم، وقد عبر (الغزالي) رحمه الله عن هذا التطور الذي نستخلص منه أن للتصوف دلالات فكرية علمية رصينة تبدأ بالدين وتنتهي بالعقل، حيث يقول: (إذا لم تكن النفس قد ارتاضت بالعلوم الحقيقية البرهانية اكتسبت بالخاطر خيالات تظنها حقائق تنزل عليها، فكم من صوفي بقي في خيال واحد عشر سنين إلى أن تخلص منه ولو كان قد أتقن العلوم أولاً، لتخلص

---

[1]- *سورة آل عمران/ آية 31.*

[2]- *الحب العذري نشأته وتطوره: أحمد عبد الستار الجواري /210. وينظر: الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية: محمد غنيمي هلال/ 36، يؤكد فيه (إن الحب الصوفي حب عذري مع فارق المبدأ والغاية، تطور تحت تأثير عوامل دينية وفلسفية، وكلاهما خضع لتأثير الدين ونصوصه بعد تأويل وكلاهما صدر عن العقيدة)، وينظر: التيار الإسلامي/ 181.*

منه على البديهة)[1]، والغزالي في هذا الرد على بعض المتصوفة إنما يمنح التجربة الصوفية الذوقية الأصيلة أهمية بالغة في ترصين الشخصية الصوفية التي تفوقت في مجال العمل الأمر الذي عجز فيه المعتزلة وظلوا أصحاب النظر والفكرة[2]، تميز الفعل الذوقي المغاير الذي عرف به الصوفية، لكي يدرك به حقائق الأشياء، بأنه (من ثمرات التجلي، ونتائج الكشوفات، وبوادر الواردات، وأول ذلك الذوق ثم الشرب ثم الري، فصفاء معاملاتهم يوجب لهم ذوق المعاني)[3].

يحكم هذه الطريقة الذوقية طابع التفرد والدهشة[4] فتتباين مراتب الصوفية بحسب درجات الوصول، لذا فإن هذه التجربة ليست تقنيناً محدداً بل تراكم خبرات تجريبية لها صفة الذاتية التي تختلف من صوفي إلى آخر، ويبدو لي أن مصطلح (الذوق) عند أوائل المتصوفة ومتأخريهم من أمثال ابن عربي (ت 638 هـ) وقبل السهروردي (ت 587 هـ) يأخذ شكل النظرية العملية ذات البعد النسبي، فكل تجربة هي مثال لذاتها –مع الاعتراف بالمشيخة الصوفية– هي خالص تجربة روحية فيها وجد واستغراق وتنقل بين أحوال ومقامات ومواقف، من هنا كان الذوق شرطاً أساساً ومستلزماً لتجربة التصوف؛ فالذوق فعل نسبي أساسه الميل والفطرة والرغبة فما يرغب فيه زيد لا يروق لعمرو، وهو عند هند لا شيء يذكر.. فتفاوت الأذواق بين التطرف والاعتدال لذا كان الذوق ضد التعلم، سبيله المعاناة والسلوك وليس السماع والنظر[5] فالتصوف ليس نظرية علمية بل تجربة عملية لها أبعادها العرفانية، ترى في العبادة

---

[1]–ميزان العمل: الغزالي/ 44.

[2]–ينظر: الفلسفة الأخلاقية في الفكر الإسلامي: أحمد محمود صبحي، الفصل السادس/ 293 وما بعدها.

[3]–الرسالة القشيرية/ 39.

[4]–من هنا أتت ضرورة الشيخ للمريد، ببصره بعيونه ويطلعه على خفايا الآفات التي قد تعترض سبيله، يميز للمريد مسائله عند اشتباه الواردات والأحوال، فيكون بمنزلة الطبيب للمرضى، والإمام العدل للأمة الفوضى/ ينظر: شفاء السائل: ابن خلدون/ 2، الفلسفة الأخلاقية في الفكر الإسلامي/ 246 وما بعدها.

[5]–المنقذ من الضلال/ 32، والفلسفة الأخلاقية / 199 وما بعدها.

طريقاً ثالثة ترقى على نمطي العبادة: الأول عبادة الرغبة وهي عبادة أهل الطمع، والثاني عبادة الرهبة وهي عبادة العبيد، أما عبادة الصوفي فهي عبادة الشكر والمحبة وحسن التقدير، وهذه لا يتسنم مرتقاها غير الأحرار[1]، من هنا يمكن عد التصوف فلسفة الإسلام العملية في الأخلاق[2] والتي تؤدي إلى السعادة والغبطة الناتجة من التلازم بين التوحيد والأخلاق[3].

رابعاً: خصوصية المنجز الأدبي للصوفية، وتكاد تكون هذه الخاصية ناتجاً طبيعياً لتجربة مخصوصة ومنفردة، لذا كان التعبير الأدبي هو الإفصاح عن ذلك الجانب المنفرد من تجربة الصوفي عمن سواه، فتنوعت أشكال الكتابة بين شعر ونثر فني وحكاية، هذا تعدد أفقي، أما التطور العمودي فيتمثل في تطور آليات النوع الأدبي في تشكيل رؤية الكتابة بين المعنى والدلالة مع الحفاظ على روح التجربة الصوفية سواء أكان الكلام فيها على المجاهدات النفسية أم حديث عن الكشف والحقيقة، أم الإعراب عن الكرامات والخوارق، أو الشطحات التي تصل بفن التعبير الصوفي إلى أقصاه في رمزيتها وإيحائيتها[4].

فكما هو حال فلسفتهم في ظاهر الدين وباطنه، فهم في أدبياتهم يصرحون بربع الحقيقة، فالدارس حين يعنيه الأدب الصوفي لا بد أن يعمل فكره في النظر في مجمل آرائهم وفلسفتهم ومواقفهم كي يقف على بينة من المعنى الأدبي المراد الذي هو كامن في العمق والذي لا يتم الوصول إليه إلا بـ التأويل وطول النظر، فأدب الصوفية الرمزي حاله حال جبل جليدي لا يبدو منه إلا ربع حجمه الحقيقي الضارب في العمق، ولهذا الترميز الذي يلجأ إليه الصوفي، دواع أفاضت بالكلام عليها مظان التصوف؛ قديمها وحديثها، نحاول إيجازها في سطور قلائل. يعتقد الصوفي أن مذهبه وما وصل إليه هو استمرار لنبوة الأنبياء وكرامات الأولياء،

---

[1]-ينسب هذا القول لغير واحد فضلاً عن نسبته للإمام علي (ع) ورابعة العدوية في بعض أشعارها، وكذلك لأحمد بن خضرويه، ينظر: صفة الصفوة: ابن الجوزي /53/2.

[2]-يقول النوري (ليس التصوف برسوم ولا علوم، لكنه أخلاق) وابن قيم الجوزية يقول: (اجتمعت كلمة الناطقين في هذا العلم (التصوف) إن التصوف هو الخلق) ينظر الرسالة القشيرية/ 127.

[3]-ينظر: مقدمة ابن خلدون/ 328. وطبقات الصوفية/ 107.

[4]-ينظر دائرة المعارف: بطرس البستاني، مادة تصوف، مج 135/6.

منها يستمد نور هدايته، ومن تعاليمها وإلهاماتها يمشي في الناس، فهو داعية لهذا الفكر النوراني، فهو بين أمرين:

الأول: ضرورة ملحة على البث والتعبير والإيصال.

الثاني: قناعة تامة بقصور إدراك الناس لصنعته، منهم بين مكذب ومسفه ومكفر، بدت نهاية النفق المظلم في هذه الإشكالية عند الصوفي في صيرورته إلى عدم التصريح بكامل الحقيقة التي وصل إليها، وأكثر من انطبع بهذا الميسم، كان من نتاج القرنين الثالث والرابع الهجريين، عصر نضج الفكر الصوفي وكثرة شيوخه –وتنوع طرقه وكثرة سالكيه، وظهر التصوف فيها علماً مداره بواطن القلوب وأسرار النفوس، بينما مال التصوف إلى الركود في القرن الخامس، فلم ينهض به سوى (الغزالي ت 505 هـ) وعلى يديه ظل التصوف صوره لحياة الروحية في الإسلام، بعد أن عزف الناس عنه وعدوه مروقاً عن الإسلام، فالتزم الغزالي بالأصول السنية للتصوف، وجعل التصوف خارج دائرة الفلسفة وعلم الكلام كما شاع النظر فيه عند فلاسفة الشرق وأهمهم ابن سينا (428 هـ) وكذلك فلاسفة المغرب مثل ابن ماجة (ت 533 هـ) وابن طفيل (ت 581 هـ) وقبلهم ابن رشد (ت 395 هـ)، بل جعل التصوف طريقاً إلى الله وصفاء النفس ونيل السعادة، ومن جانب آخر هو سبيل للمعرفة يفوق الطرائق التجريبية الاستدلالية، فطريقة الكشف الذي يوصل إلى اليقين. نتيجة لأسباب حضارية وتاريخية وثقافية أيضاً، ظهر التصوف بطابعه الفلسفي في القرن السادس الهجري بدءاً بـ (السهروردي . 586 هـ) في حكمته الإشرافية، وابن عربي (ت 638 هـ) في وحدة الوجود، وابن سبعين (ت 668 هـ) في الوحدة المطلقة وابن الفارض (ت 632 هـ) في قوله بالوحدة الشهودية. والناظر في النتاج الصوفي لهؤلاء الفلاسفة يدرك النقلة الكبيرة التي أحدثها الفكر المتمازج مع فكر الأمم والحضارات الأخرى مع حضارة العرب المسلمين[1]، وما كاد يبزغ القرن السابع الهجري حتى انحدر الوعي الصوفي إلى مرحلة الهرم، وليس فيه إلا اتكاء على تعاليم السابقين، وارتدى التصوف رداء (الطرق الصوفية) التي انصرف جهد زعمائها وشيوخها إلى (كشف حجاب الحس الذي هو نهاية المراتب الصوفية، ولما وراء ذلك على المدارك والمعارف، واختلفت طرقهم في الرياضة والمجاهدة وأمانة القوى الحسية)[2]، من هنا، نلحظ هذا الربط

---

(1)–ينظر: تاريخ الفلسفة العربية الإسلامية: عبده الشمالي /الفصل الأول والمعرفة الصوفية/ 152.

(2)–تمهيد لتاريخ الفلسفة الإسلامية: مصطفى عبد الرزاق/ 44.

الوثيق بين مفهوم التصوف وتطوره خلال المراحل التاريخية العربية، ولأجل هذا فقد ميزوا في تاريخ التصوف ثلاث مراحل مهمة:

- انمازت الأولى بكونها فترة إثبات الهوية والصراع من أجل الوجود، انحصرت في القرون الثلاثة الأولى من الإسلام.
- تطورت الثانية في محاولة التوفيق بين التصوف وخصومه، حتى توجت هذه المحاولات بتفوق عقلية ذكية أصيلة هي شخصية الإمام الغزالي في القرن الخامس الهجري، في الوصول إلى منظور متوازن ومعتدل لقضية التصوف، فضلاً عن محاولة أبي طالب المكي والقشيري.
- أما الفترة الثالثة فقد عنيت بالتاريخ لهذه الحركة ولمفاهيمها ورجالاتها، فاشتهرت بتصنيف أهم المؤلفات الصوفية التي حفظت لنا هذا التراث الخالد، وتمتد هذه الحقبة بين السادس والتاسع الهجريين[1].

5-تحديد مصطلح صوفية القص:

نخلص مما سبق، إلى تحديد القيم الوظائفية التي تتجسد في القصص، حتى أمكن أن يطلق عليها (صوفية)، وهو هدف الدراسة التمهيدية لمفهوم التصوف، بغية تشخيص عينة البحث عن القصص والحكايات؛ ما بين الواقعي منها والغرائبي، وما بين العربي منها والمترجم: على اختلاف أشكال العرض، وطرق التعبير، مستوى الابتكار والتمثيل لحقيقة التصوف علماً وممارسة وفلسفة. فمتى ما تجسدت القيم الوظائفية الآتي ذكرها، في النص القصصي، صحّ أن تكون (قصة صوفية).

أولاً: تأطير تجربة ذاتية، أو مروية، يراد بثها إلى المريدين والسالكين بغية إرشادهم إلى الطريق الصوفي، وأكثر ما يتمثل في هذا النوع، حضور المصطلح الصوفي بشكل واضح سواء أكانت القصص معقولة أم شطحات[2].

ثانياً: مضامين أخلاقية تستبطن الوعي الإنساني لكي تتم له أسباب الوصول إلى الحق تعالى، فيدرك الحقائق بلا واسطة بل إلهاماً، وترد هذه

---

[1]-ينظر: *تراث الإسلام: شاخت وبوزورث، تر: حسين مؤنس وآخرون/ 92-95. وينظر: دائرة المعارف الإسلامية، مج5، تصوف/ 275.*

[2]-ينظر: *السيرة الذاتية عند الصوفية: فائز طه عمر، 41 مجلة أبحاث اليرموك.*

القصص في إطار رمزي إيهامي وأحياناً على لسان حيوانات، وتنحو نحواً فلسفياً بسبب التطور الذي أصاب مفهوم التصوف في العصور العباسية، فالقصة الفلسفية هي جنس من أجناس القصة الصوفية[1].

ثالثاً: رؤى ومنامات يكون لها طابع فلسفي أخلاقي عرفاني، لا تحدد بوحدة وظيفية واحدة بل لها جملة وظائف، يصف فيها الصوفي –حقيقة أو تخيلاً– تجربة وقعت له، وفنية هذا اللون من القصص تعلو على سابقتها لما فيها من توظيف لعناصر التخييل.

فإذا ما صدرت القصة أو الحكاية، عن أحد هذه المضامين الموضوعية –أو كلها، استأهلت أن تنضوي تحت لواء مصطلح القصة الصوفية، هذا فضلاً عن صدورها عن باث متصوف خص جهده الحكائي لغاية صوفية، ولغرض الوصول إلى أهداف الصوفي من الحكاية، أجد من الضروري المرور بإيجاز على أجناس الكتابة النثرية عند المتصوفة.

6-أجناس النثر الصوفي في العصر العباسي:

التصوف، تجربة لها فكر هدفه ابتكار صورة مثالية للإنسان ضمن سياقات معينة، والكتابة الصوفية، تبنت هذا الفكر والهدف، وحملت مضامينه فوسمت به، ولكي نوسم نوعاً أدبياً بمذهب وفكرة، لا بد وأن يكون حاملاً لها، صادراً عنها، فهو (التزام) أدبي، لأن اللغة التي يشترك باستعمالها أبناء جلدة ما، لغة غير موظفة، المادة الخام فيها صالحة ومهيأة لإنتاج أشكال قولية موجهة وموظفة لمنحى فكري دون آخر، وعلى مقدار التوفيق في هذا التوظيف، تكتسب اللغة بعداً غائياً، وليست فقط واسطة لنقل الأفكار، بدليل أنه يمكن نقل الفكرة الواحدة –لغوياً– بكيفيات تعبيرية متعددة تختلف في مستوى بنائها وتأثيرها في متلقيها. ولا تكتسب هذه (اللغة الموظَّفة) هويتها وتصنيفها الأجناسي، إلا إذا توفرت على جملة أركان لا بد أن تتوفر عليها هذه الكتابة، ومنها الكتابة الصوفية، والأركان هي: (الغرض المتحدث عنه، والمعجم التقني، وكيفية استعماله، والمقصدية، وهذه جميعاً تكون وحدة غير قابلة للتجزئة)[2]، ومتى ما توفرت هذه الأركان الأربعة،

---

[1]–وكلاهما ليستا من (القصة الدينية) التي موضوعها قصص الأنبياء أو الأمم السالفة التي تورد لغرض التذكير والاعتبار، كما في القصص القرآني، ينظر: القصة والحكاية في الشعر العربي: بشرى الخطيب/ 16-17، وسايكلوجيا القصة في القرآن/ التهامي نقره/ 12-13.

[2]–دينامية النص: محمد مفتاح /129-130. وعقد د.حاتم الصكر فصلاً للأجناس الأدبية والمزايا ←

أمن أن تكون كتابة ما جنساً أدبياً غير مشوب بغيره. والداعي إلى تسطير هذه الأركان والحاجة إليها، أمر دعت إليه تلك التعددية أو التنوع في المنجز الصوفي النثري، فضلاً عن الشعر، فيتضح الغرض الذي من أجله تمت نية القول وتحددت بمعاني التصوف وأهدافه الدينية والعقلية والأخلاقية، وباستخدام معجم اصطلاحي صوفي، يدرك شفرته المعنيون بالتصوف أو المتوجه به إليهم، ويتم استخدام هذا المعجم بقصد صوفي فقد يشترك في اصطلاحات هذا المعجم أهل الحب العذري مثلاً ولكنهم لا يقصدون إلى المعاني التصوفية، وتتصف مقصدية التصوف بحضور شخصية المتقبل، فالنصوص موجهة إلى جيل المريدين والسالكين تبصرة لهم وتعليماً وإرشاداً، هذا لا يعني وجود نص نثري أدبي فني خالص بين دفتي مؤلّف، بل قد يندرج النص الأدبي ضمن كتب الطبقات الصوفية والمصنفات العلمية المختلفة في موضوعاتها التي تنحو نحواً موسوعياً مثل (رسائل إخوان الصفاء)، أو أن يكون نصَّاً أدبياً خالصاً مستخدماً لغة رمزية عالية في طرائق أدائها التعبيرية والأسلوبية، مثل (المواقف والمخاطبات) للنفري، وعلى وجه العموم يمكن، إدراج الأشكال النثرية التي يتأطر بها النثر الصوفي الذي تهيمن فيه القيمة الأدبية أكثر من القيمة العلمية، والأشكال هي:

أولاً: مناجيات لله (عز وجل) والتضرع إليه في شكل تراتيل وأدعية وأوراد تقترب كثيراً، لغتها من لغة القرآن الكريم وفيها توخٍ لملامح بلاغية في التعبير.

ثانياً: نصوص الحكمة والإرشاد، تطول أو تقصر، وتتسم بالمعنى الشمولي في لغة خطابية واضحة.

ثالثاً: المقامات والأحوال والمواقف (هذا الضرب من النثر الصوفي قد جاء عند ذي النون المصري على أسلوب الأقصوصة والحكاية، تارةً، وعلى الأسلوب التعليمي، تارةً أخرى)[1].

فالملاحظ هنا، توافق جميل بين غزارة الشكل وغزارة المحتوى في المنجز الصوفي النثري، بمعنى إن سعة التجربة الصوفية وشمولية وعيها الديني وموقفها الاجتهادي من الشريعة، جعل فكرها يستعصي على الركون إلى جنس أدبي

النوعية في كتابه مرايا نرسيس/ 15.

[1]-*ينظر: الأدب الصوفي في مصر /310-315.*

معين، ويعد هذا التنوع ملمحاً من ملامح التأليف الصوفي البارزة[1]، قياماً على ذلك، تطورت طائفة من الأنماط النثرية كالرسائل مثلاً والتي تحمل في طياتها أسلوب الوعظ المباشر والإرشاد والتوجيه يغلب على أسلوبها التكلف والصنعة والمحسنات، فهي فكرية، دينية، وعظية، أكثر منها أدبية فنية، ويلحق بالرسائل نمط التأليف في علم الأحوال والمقامات ومعرفة النفس وتزكيتها[2] وبروز لهذا النمط من التأليف تياران؛ الأول: سنّي، يتحرى الشريعة ولا يتعدى حدودها، الآخر: اجتهادي، لا يخلو من تطرف في تأويل الأصول الدينية[3].

* يمثل التيار الأول سهل بن عبد الله التستري (ت 273 هـ)، حين يقول: (عوِّدوا ألسنتكم وقلوبكم الشكر على ما أنعم عليكم..)[4].

* أما التيار الثاني، فيمثله قول أبي يزيد البسطامي (ت 260 هـ)، وكذلك النفّري.

(أول ما صرت إلى وحدانيته، فصرت طيراً جسمه من الأحدية، وجناحاه من الديمومة فلم أزل أطير في هواء الكيفية عشر سنين حتى صرت إلى هواء مثل ذلك مائة ألف ألفَ مرة، فلم أزل أطير إلى أن صرت في ميدان الأزلية، فرأيت فيها شجرة الأحدية، ثم يصف أرضها وفرعها وأعضاءها وثمارها.. إلى أن ينتهي فيقول: (.. فنظرت فعلمت أن هذا كله خدعة)[5].

والملاحظ، أن التيار الثاني، يلجأ إلى وضع لمسات فنية على الثيمة المراد الوصول إليها، فيوردها في شكل قصصي حتى تطورها إلى فن خاص يختلف عن فنون الرسائل والأحوال والمقامات، حتى ظهر الاعتقاد أن فن الحكاية الصوفية، أول أنواع التعبير الصوفي ظهوراً[6].

7-بدايات القص الصوفي:

انطلاقاً مما انتهت إليه الوريقات السابقات، من أن المصدر الديني الإسلامي، كان المحرك المؤثر والأساس. وليس الوحيد –للفكر الصوفي، لذا

---

(1)-ينظر: التيار الإسلامي /482.

(2)-الكتابة الفنية في مشرق الدولة الإسلامية: حسيني ناعسة/ 277.

(3)-ينظر: الفلسفة الصوفية في الإسلام: عبد القادر محمود/ 9.

(4)-تراث التستري/ 7.

(5)-اللمع/ 120.

(6)-الأدب الصوفي في مصر/ 347.

فنحن حين نبحث في إرهاصات القصة وبداياتها عند المتصوفة، لا بد وأن نعي الأثر الذي بثه في النفوس القصص القرآني فكان المنبع الذي تربت عليه ذائقة الصوفي، وتأثَّر بها وبطريقة عرضها الأحداث، والتي يصيبها بعض التغيير بين آية أو أخرى في القرآن الكريم[1] تتكرر فيها القصة ذاتها، تبعاً لمقتضيات إعجازية فصلت فيها المظان المشار إليها. فما كان القرن الأول الهجري حتى صار للقصص الصوفي قصد مخصوص ظهرت بوادره عند (سليم بن عتر التجيبي) الذي كان يستمد أقاصيصه عن الإسرائيليات حتى سمي (ذلك مصر وقاصها)[2]، تتمحور أقاصيصه، في غالبيتها، حول الوعظ والتوجيه الديني، وما أن أشرق النصف الأول من القرن الثاني حتى أخرياته وبدايات الثالث الهجري، حتى تغير الطابع واختلف الهدف، فأصبحت القصة الصوفية إسلامية عربية تستمد وجودها وهويتها من البيئة العربية الإسلامية، وليس من الكتب السماوية السابقة كالإنجيل والتوراة، لذا نجد الروحية العربية شاخصة في حكايات (ذي النون المصري) حين أطر تعاليمه الصوفية وآراءه في شكل حكايات يبثها لمريديه لتهيأتهم لتقبل آرائه[3].

أما في القرن الرابع الهجري، فقد أصبحت القصة الصوفية، تمضي إلى الجانب الخارق في التجربة الصوفية، والذي دعي عندهم بالكرامات، التي يتمتع بها طائفة من شيوخ التصوف التي هي درجة أدنى من النبوة التي تختص بـ (المعجزات) دليل نبوتهم، وفي هذا القرن اتسع مدار تطور النثر الصوفي نحو ترميز المعنى حتى لقد استغلق على جملة الناس، من حيث عدم تبين حقيقة المقصود، مع مسحة جدلية لا تخلو من تعليل وتحليل، وتكثر فيه الاصطلاحات الصوفية كالغيبة والشهود والفناء،.. إلخ وغالباً مالوا إلى السجع، في نثرهم مع إكثار من المحسنات البديعة كالطباق والتورية[4]، وبرز (التضاد) واحداً من أهم أسس تشكيل المعنى عند الصوفية، نتيجة لرؤيتهم الثنائية للوجود والشريعة ويلخصها قولهم في (الظاهر والباطن) والحق إن تطور النثر الصوفي أكثر ما نما

---

(1)-قد بحث المفسرون القدماء هذه الظاهرة في معرض الحديث عن المتشابه في القرآن الكريم وإيضاح الفروق الدقيقة بين المتشابه، كما هو صنيع الخطيب الإسكافي في (درة التنزيل وغرة التأويل) ومن المحدثين د.فاضل السامرائي في التعبير القرآني، ولمسات بيانية.

(2)-ينظر: الأدب الصوفي في مصر /312 وما بعدها.

(3)-ينظر: الصلة بين التصوف والتشيع/ 120.

(4)-ينظر: الأدب الصوفي في مصر/ 134 وما بعدها.

وازدهر في غضون هذا القرن؛ إذ أن العصور التي تلته السادس والسابع الهجريين، توجه الاهتمام فيها إلى التأليف وتدبيج التصانيف الخاصة بعلم التصوف وتاريخه ومشايخه وموضوعاته فضلاً عن التأليف في مباحث العقيدة والتوحيد والمقامات، والأحوال، وغيرها.

ولعل تأخر الاهتمام بالقصص والحكايات وقلة المصنفات الحكائية المستقلة يعود إلى أن قريحة العربي وذائقته، شعرية، في الدرجة الأولى، وظل النثر متأخراً عن الشعر في الاهتمام، والتطور والرواية بل حتى عدت الحكايات هي من شأن المسامرين والدهماء من العامة، أو لتسلية الحكام وولاة الأمور، لذا لم يحظ هذا الفن بالعناية المطلوبة، ذاك أنه من حيث الوظيفة لم تستطع القصص والحكايات أن تنافس الشعر في بلاطات الأمراء والخلفاء والقادة مضافاً إلى ذلك أن قدرة (الحكواتي) بدلالة (المحاكاة) بمعناها اليوناني التي يشترط فيها دلالتين، الرغبة في التسرية والحكاية أي التقليد[1]. ولعل التطور الحضاري الذي سرى في مفاصل الدولة العربية الإسلامية، وعلو قيمة الكتابة بعد أن تصنفت العلوم وبدأت تميل نحو الدقة والتحديد، هو الذي خفف من حدة الهيمنة التي كان يمارس الشعر على الذائقة العربية محموماً، وبخاصة في مزيته الارتجالية. لهذا ظهرت بوادر قصصية أخذ البعض منها شكل المهارة اللفظية، والعرض اللغوي والبراعة في امتلاك أزمة البلاغة، كما هو أمر (المقامات) التي بلغت أوج تطورها ونضجها عند (الهمداني والحريري) فضلاً عما ذكره صاحب الفهرست في ثبته الخاص بأسماء المضحكين والندماء وأصحاب الحكايات العجيبة، وأخبار الفساق وحكايات الجن[2].

ولولا جنوح المقامة نحو التحسين اللفظي والبراعة الاستعراضية المصنوعة في الشكل اللغوي، لكان يمكن أن تضيء المقامة درباً جديداً لتطور القصة العربية، هذا ولم تكن المقامة وحدها هي المنجز الحكائي العربي الوحيد في هذا العصر، بل لقد سبق لها محاولة قصصية لم يرتض مؤلفها أن تكون مقامة أو من جنس الحكايات الخاصة بالتسرية والفكاهة، هي (حكاية أبي القاسم البغدادي) لمؤلفها محمد أبي المطهر الأزدي[3]، يقول في مقدمتها، إنه ينشئ نوعاً من

---

[1]-ينظر: دائرة المعارف الإسلامية، مج8/ 4 مادة (حكاية).
[2]-الفهرست: ابن النديم/ 151-155.
[3]-ينظر: دائرة المعارف الإسلامية، 7/8.

الأدب لا هو بالمقامة، ولا هو بالرسالة، وإنما هو صورة واقعية تصور أحوال البغداديين، وتظهر الواقع الاجتماعي الطبقي، يسرد في شكل قصة تتخللها نماذج الشعر وقطعاً من النثر البليغ، مع نقل عبارات طويلة عن الجاحظ[1]، ويقتصر الحوار فيها على شخصية واحدة، فالذي يظهر من هذه القصة، أن المؤلف اقتبس نتفاً من مؤلفات الجاحظ (ت 255 هـ) [2]، واطلع على نمط المقامات التي وضعها الهمداني، وجاء من بعده الحريري (516 هـ)، فهو قد أفاد من عرض تقنيات القص التي ظهرت واضحة في نمط المقامات، وهذه الحقيقة صرح بها الحريري من أن مقاماته حكايات[3]، فبهذا المعنى انطلق عمل أبي المطهر في نسج حكايته التي لا يعدها مقامه، فحكايته لا تلقي وقوفاً على جمع من الناس كما هو حال المقامة، بل هي حكاية جمعت بين التاريخ –حقائقه الملموسة التي سجلها الجاحظ– وبين أسلوب القص، وهي بهذا المعنى، حكاية بالمعنى الذي قصدته الكلمة اليونانية من المحاكاة، وهذا الذي جعل بعض الباحثين، تعد حكاية أبي المطهر من آثار مذهب أرسطو بتمامه على يد يونس بن متي (ت 328 هـ) [4]، ولست أرى في هذه المسألة هذا الرأي؛ لأن أرسطو فرّق بين التاريخ والأدب، وبين الحقيقة التاريخية والحقيقة الأدبية، في حين أن العربي منذ القِدم كان الشعر ديوان علمه وسجل فخاره وأيامه وتاريخه الشخصي والقومي، وإنما قيل بتبعية النموذج الحكائي العربي للنظرية الأرسطية، فتلك سُنة من يجرد العرب من كل فضيلة وصنع أصيل وينسبها للغرب، فلم لا يكون المؤثر القريب وجدانياً وأسلوبياً، هو القرآن الكريم والأقاصيص التي سردت في القرآن، حتى إنني أجد في التزام قصاصي القرن الرابع الهجري بالسجع والتقطيع وتوخي الفنون البلاغية والمحسنات البديعية، ما هو إلا احتذاء وتشبّه وتأثر بأسلوب القصص القرآني وحضور الفاصلة القرآنية في تقطيع الحدث القصصي وترتيبه أو اختزاله.

من هنا، افترقت القصة الصوفية عن مجايلاتها من أنماط الحكايات الأخرى التي أخذت طابع الفكاهة والسخرية والنقد الاجتماعي والتسجيل الأدبي بالاستعانة بالتاريخ، في أن القصة الصوفية، موضوعياً، التزمت وحدة متعددة تخدم غرض

---

(1)–ينظر: البيان والتبيين /31/1.

(2)–دائرة المعارف الإسلامية 7/8 والتي يذكر فيها من جمع مادة (حكاية) في الدائرة، سهواً إن وفاة الجاحظ (266 هـ)، والثابت ما ذكر في أعلاه.

(3)–ينظر: مقامات الحريري/ 5.

(4)–ينظر: دائرة المعارف الاسمية/ 7/8.

التصوف وأهدافه الدينية والأخلاقية والمذهبية الخاصة، فكان لها انتماء واضح، وهوية مشخصة، ومن الناحية الفنية التزمت الأسلوب العربي البليغ التي تراوح بين الحكايات المباشرة والحكايات الرمزية، مع الاعتراف أن اللجوء للرمز لم يكن هدفاً شكلياً قُصد للتحسين أو العناية البديعية، إنما قصد لأهداف مذهبية لم يكن من السهل التصريح بها، لذا كانت القصة خير سبيل لاستبطان التجربة الصوفية، وضمان بثها وإيصالها إلى المريد والطالب في شكل تعبيري يشده ويدهشه، الأمر الذي يفضي إلى الإقناع وخلق الإيحاء المطلوب الذي يرجوه الشيخ الصوفي لمريده المبتدئ.

8-بواعث القص وموضوعاته:

لا شك أن الميل الحكائي لتصوير أشياء الكون وجدلية موضوعة الخير والشر، والحب والكراهية، والإنس والجن..، هو سمة إنسانية الطابع؛ ليست قصراً على جنس دون آخر أو حضارة دون أخرى، بدءاً بالأساطير البابلية القديمة والتي جاءت مدونة على ألواح الطين من أواخر الألف الثالث وأوائل الألف الثاني (ق.م)، والتي تم إبداعها في زمن يضرب في عمق التاريخ قروناً عدة[1]، ثم تلتها الحضارة الفرعونية في الألف الثالث (ق.م)، وما خلفه الكنعانيون في بلاد الشام من نتاج أدبي يرقى إلى الألف الثاني (ق.م)، أما الحضارة الإغريقية وبخاصة (الأوديسة والألياذة) فلا يتجاوز زمن تدوينها القرن السابع أو الثامن (ق.م)، ومثل ذلك يقال على حضارة الهند القديمة، كان الأسلوب القصصي في رواية الأساطير والملاحم، هو أشهر سمة توحدت فيها هذه المنجزات في منحاها الأدبي الكتابي، وهذا أحد الأدلة التي تثبت تهافت نظرة الغرب الاستعلائية في النظر إلى الحضارة العربية وعدها شعرية وجدانية فقط غير مؤهلة لإنتاج لأعمال الدرامية الضخمة مثل ملاحم الإغريق.. فتاريخ العرب الحقيقي يبدأ من الحضارة البابلية العريقة والمتطورة وليس من (الجاهلية) التي تبعد عن أول الإسلام خمسين ومئة سنة أو مئتين على رأي (الجاحظ) (ت 255 هـ)، وأربعمئة سنة قبل الإسلام، على رأي (الأصمعي) (ت 210 هـ) قبله[2]، وكان للعرب الأقاصيص والملاحم فضلاً عن الأشعار والترانيم التي ينشدونها في غزواتهم، وقد صرح بذلك المؤرخ

(1)-ينظر: مقدمة في أدب العراق القديم: طه باقر/ 33.

(2)-مجالس ثعلب /1/411.

الإغريقي (سوزيموس) القرن الخامس (ق.م)[1]. وعلى سبيل المثال، ترد ملحمة (كلكامش) في خمس قصص موضوعها الرئيس البطل كلكامش، ثم الملاحم الثماني المشهورات (زو، وإيتانا، وإيرا، وآدابا، وأنيمركار، وسرجون الأكدي، ونرام–سين، ونرجال)[2].

وحين يكون الشعر العربي في عصوره الأولى، تدخل الروح القصصية في التركيب الفني لموضوعات الشعر بين بعديها الأسطوري والواقعي، مثل قصص الحيوان وقصص الغزل وقصص الكرم والبطولة[3]، ولم يكن الأمر قصراً على الشعر؛ فلقد حفل القرآن الكريم بهذه الخصيصة في طرائق سرد لافتة للنظر والتأمل والاعتبار، حتى عُد وصف أحوال الأمم السالفة وقصص الأنبياء من آدم وحواء حتى النبي عيسى (ع)، أحد الأقوال الخاصة بالإعجاز القرآني[4].

فليس يستغرب إذن، أن يوجد هذا الكم الهائل من القصص والحكايات الصوفية والتي ضمتها تآليف المتصوفة ومصنفاتهم الأمر الذي يجعلها جديرة بحمل هوية فنية بوصفها فناً تعبيرياً مستقلاً (قوامه السرد المباشر الذي يكون أداة تشويق وإثارة، في عرض الحدث واقعياً كان أم خيالياً.. فالحكاية ضرب من الفن القصصي الذي هو فن قديم اتخذ تعويضاً للإنسان عن واقع سيء يعيش فيه)[5] فالحكاية، تحاكي الواقع ولا تتطابق معه، إذن لقد انتفت الحاجة إليها، إذ المطلوب من الفن أن يرسم صورة للواقع، وليس تسجيل الواقع ونقله، إنما قيمة الفعل الإبداعي الأصيل تكمن في الإمساك بتلك الهبة التخيلية التي تتوازن فيها رغبة الإعراب عن الواقع ومحاكاته، وبين الارتفاع عن الواقع، بما يحقق الإيحاء وليس الإيهام.. من هنا تتجلى أهمية العامل النفسي المتأثر بضغوط الحياة والتفكير في صياغة أسئلته الوجودية في شكل حكايات، والجانب المؤثر في متلقي الظاهرة القصصية، من ناحية سرعة الوصول والاستلذاذ، والتقبل، وقد بدأ الهدف الوعظي في طليعة الأهداف التي ينويها الصوفي؛ حيث يروي عن الجنيد أنه سئل: ما

---

[1]-ينظر: تاريخ العرب: جواد علي: 410/9.

[2]-ينظر: مقدمة في أدب العراق القديم/ 99.

[3]-تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام: شكري فيصل /240-280، وقصص العشاق النثرية في العصر الأموي: عبد الحميد إبراهيم، والقصة والحكاية في الشعر العربي: بشرى الخطيب.

[4]-ينظر: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن /21-25، وينظر الفن القصصي في القرآن محمد خلف الله /35 وسيكولوجية القصة في القرآن/ 125.

[5]-النثر الصوفي في الأدب العربي: د.فائز طه عمر/ 177.

للمريدين في مجاراة الحكايات؟ فقال: له: فهل لك في ذلك شاهد؟ فقال: نعم – قوله عز وجل: ﴿وكلاً نقص عليك من أنباء الرسل ما نثبت به فؤادك﴾[1]، قياماً على ذلك، يتبين اتكاء الصوفية على هذه اللفتة القرآنية في قصد إحداث الأثر النفسي في قلب الرسول(ﷺ) وبعث الاطمئنان والسكينة والثبت في همته ويقينه، وأجد في هذه (الاتكاءة) ما يدعم القول السابق في مصدر التصوف الإسلامي والرسالة المحمدية الشريفة، فيكاد الصوفي لا يُسأل –وكثيراً ما يسأل– حتى يستحضر آية قرآنية أو حديثاً شريفاً أو منقبة لولي أو صالح، يتخذها مرجعاً إليه، وقاعدة فكرية يطمئن إليها في طريق تجربته الصوفية.

وإذا ما كانت الحقيقة الإجمالية، التي يقررها الباحث (علي صافي حسين) من أن (نشأة النثر الصوفي بمصر تتمثل في ظهوره. أول ما ظهر –في ثوب قصصي، وعلى شكل حكم وعظات تقال في الحاجة)[2] –خاصة بإقليم مصر (مجال بحثه)– إلا أنه يمكن إلمام هذا الخاص، فيمكن الاستدلال على صحة ذلك الإلمام بالمظاهر الآتية:

أولاً: تلك الكثرة الوفيرة من القصص والحكايات المنبثة في تآليف الصوفية – التي تيسر تحقيقها ونشرها– مثل كتب الطبقات الصوفية والتراجم ومؤلفاتهم المختلفة والتي تدخل في سياق كتب الأدب.

ثانياً: أجده له علاقة بفن القصة نفسه، فلربما سهولة انداياح النفس مع القصص بشكل يجعل من أسلوب القص والسرد حاملاً سهلاً وميسوراً لأكثر المتكلمين مما لو ضمن تجربته قصيدة شعرية فإنها تستلزم وقوفاً على قوانين القصيدة العربية والتي أولها الموهبة، وهذا ليس بوسع أي متصوف استحصاله. فضلاً عن التجربة الصوفية فيها تدرج وترتيب لأحداث قد تقف قوانين الشعر الإيقاعية حائلاً أمام زج مضامين التجربة الصوفية الخاصة.

هذا، وقد صرح بعض المتصوفة بمقاصدهم وأهدافهم من اختيار شكل الحكاية أو القصة وسيلة لإيصال مضامينهم الصوفية، التي يعنون ببثها إلى مريديهم، فقد [استعمل بعض المصنفين في التصوف] الحكايات –أداة تعبير عن

---

(1)–سورة هود /20. وينظر: حقائق التفسير: 546/2 والرسالة القشيرية: 437، والنثر الصوفي: / 178.

(2)–الأدب الصوفي في مصر /310.

المعاني الصوفية التي تدل على آدابهم، هذا أبو نصر السراج يذكر أنه لا يمكن ذكر آداب هؤلاء في معانيهم إلا بحكايات بلغتنا عنهم، يدل ذلك على آدابهم، وصحة مقاصدهم، وعلو مراتبهم، وأحوالهم وصفاتهم)[1]، أما تعليل (ابن الخطيب) لإيراد الحكايات، فإنه يأخذ جانب التلقي والتأثير مسوغاً للقص فيقول: إنها (تجري دموع المريدين، وتؤثر في قلوب العارفين، وتهيج مواجد المحبين)[2]. من هنا، تمثل اللجوء إلى القص وسيلة أدبية عند الصوفية لبث مواجيدهم الخاصة. والتعبير عن التجربة الصوفية، تطميناً لمقصدين مهمين:

المقصد الأول: تجنب الكشف عن العبارة المراد معناها الدقيق في النهج الصوفي، تحوطاً من مقابلتها بسوء الفهم، أو التأويل أو النبذ أو الازدراء، وهي معان (ذوقية، وجدانية يجدها الإنسان في نفسه، ولا يقدر أن يصورها لغيره إلا بضرب مثال، أو تجوز بعيد)[3].

المقصد الثاني: روعي فيه جانب التلقي، وحسن استقبال النفس للعظة أو النصيحة أو الحكمة أو المعلومة، إذا ما بثت في شكل قصة أو حكاية أو رؤيا حلمية لهذا لوحظ ملمح المبالغة والخارقية في بعض أحداث القصص والرؤى ومضامينها[4].

9-مرحلة التأصيل/ الملامح العامة:

تبين من خلال ما سبق، أن نشأة هذا الفن إبان القرن الأول الهجري على يد (سليم بن عتر التجيبي) وأبي الحسن الشاذلي؛ في أقاصيصه الأولى، ورؤى الثاني، ما يكشف عن أن ثمة ضرورة لنشأة الفن، وحاجة إليه لغرض التعبير عن الحقائق والأسرار وما يفيضه الله على قلب الصوفي من العلوم اللونية من خلال لقائه بالأنبياء والملائكة الأولياء)[5]، وهذه الأقاصيص والرؤى ترد –في الغالب– بسيطة في سردها، ألفاظها خالية من التعقيد لأن الهدف منها ليس فنياً، بل ما سبق ذكره في الورقة السابقة، أو إثبات الولاية لشيخ صوفي كما حدث الأمر مع

---

(1)-النثر الصوفي: /178، وينظر اللمع/ 168.

(2)-روضية التعريف بالحب الشريف /ج 12/ 676 عن دينامية النص محمد مفتاح/ 134-135.

(3)-النثر الصوفي /178 عن شفاء السائل/ 61-62.

(4)-النثر الصوفي /182.

(5)-ينظر: الأدب الصوفي في مصر /341-342.

الشيخ (أبو الحسن الصباغ)[1]، وإثبات كونه من أصحاب الخوارق ومنها هذه الحكاية (كان الشيخ أبو الحسن الصباغ (رضي الله عنه) جالساً في بعض الأيام عند جماعة من مريديه، فقال له أحدهم: يا سيدي المشاهد لأنوار جلال الله تعالى كيف نظره في الوجود؟ فقال بنظر السر القائم في الوجود الذي به استقام وجود كل موجود، فإن نظر إلى عاصٍ أحياه، وإن نظر إلى ناسٍ ذكره، وإن نظر إلى ناقص كمله، فقال له يا سيدي وما علاقة من هو موصوف بهذا؟ فقال: هو من نظر إلى هذا الحجر لذاب من هيبته، ثم نظر إلى حجر عظيم أصم بالقرب منه، فذاب الحجر وصار ماءً وغار في الأرض)[2].

إن هذا النمط من الحكايات يشترط (يفترض) أحداثاً ذات طابع لا معقول، أو هي من قبيل استثمار تلك القوة الواقعة بين العقل العملي وبين الحس المشترك على تعبير (الغزالي)، وهي متنازعة بين التفكير والتخيل[3] وهذه القوة ليست متشابهة في أصناف الناس بل هي مترتبة متفاضلة، قد تصل في بعض حالات قوتها إلى الاتصال (بنفوس السموات من خلال قوة التخيل[4] التي ينتج منها هذه الأفعال ذات الطابع الخارق للعادة وتعطيل قانون الأسباب المادية التي تسمى عند الأولياء بـ (الكرامة) وهي مرتبة من العطايا الإلهية أدنى من (المعجزة) التي اختص بها الله عز وجل الأنبياء والمرسلين، والكرامة من الناحية الأدبية التعبيرية هي (أقصوصة تحكي بالرمز إيمان البطل الديني بقدرته على الاقتراب التدرجي والشديد من الله ومن ثمة أخذ طبيعة إلهية توفر له إمكانية التشبه بالله من حيث الإرادة الحرة المطلقة)[5]، الذي يعني البحث، من هذا اللون القصصي؛ وهو عنصر الادهاش والمفاجأة المتمثلة في (العقدة) مرتكز الثيمة القصصية التي توفر جذباً استقبالياً عالياً بسبب وجود خصيصة المفاجأة من هنا، أخذت هذه القصص مكانة طيبة في الدرس النقدي القصصي لأنها اتخذت سبيلاً وسطاً بين القصص الموغلة في السردية المباشرة التي تنقل الحدث الواقعي بفوتوغرافية فجة، وبين تلك التي تصل الحدث إلى حدود الإيهام والخرافة اللامعقولة، فكانت حكايات

---

(1)-نقله علي بن يوسف الشطنوفي: بهجة الأسرار /322.
(2)-بهجة الأسرار، وما رواه ابن عطاء الله السكندري عن شيخه أبي العباس المرسي، في لطائف المنن /69.
ينظر: الأدب الصوفي في مصر/ 344.
(3)-ينظر: معارج القدس/ 50.
(4)-نفسه، 83، 153.
(5)-الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم/ 31.

(الكرامات) أنضج من سابقتها لأنها نحت نحو (الخيالي) الذي بين (الواقعي) و(الإيهامي) فهي واقعية مجنحة وتلك صفة الأدب الرفيع والمخيل لأجل ذلك عدّها (د.فائز طه) من الحكايات الصوفية الناضجة من الناحية الفنية[1] لأنها حملت خصائص الفن القصصي المثير والممتع لما تضمنته من حدث غريب ومفاجئ يسرد على نحو مشوق، ثم اشتمالها على خيال واسع وحوار جميل مع ما تتضمنه من أدعية ومناجيات ووصايا وعبارات حكمية، وأحياناً يكون السرد على لسان الحيوان، كأن ترافق الصوفي فتفهم منه المعاني التي يقولها ويكون الحيوان واسطة تتمثل فيه قدرة الله (عز وجل) حين يستجيب لدعاء دعا به الصوفي في ألوان من الكرامات وخاصة عند الطيور[2].

وأصاب هذا الضرب من الحكايات الصوفية على لسان الحيوان، تطور كبير حين تطور مفهوم التصوف إلى دلالات فلسفية فكرية، من هنا لا أحبذ الفصل بين (القصة الصوفية)، و(القصة الفلسفية) التي ظهرت عند بعض فلاسفة العرب كابن طفيل لدواعٍ منها:

أولاً: من الناحية الفكرية، يدور الفلسفي على حقيقة استدلالية أساسها إعمال العقل في تفسير حقائق الوجود وإشكاليات الإنسان أي تأسست نظرية معرفية عند المسلمين يكون منطلقها (الدين)، يضاف إليه (العقل) في تأويل النص الشرعي وجعل النص بؤرة تحفظ ديمومته وقدرته على الانسجام مع متغيرات المكان والزمان بمعنى خلق فهم جديد ومتطور لحقيقة (نقلية) ثابتة مرتبطة بمناسبة قولها وظرفها، من هذه الزاوية يلتقي مفهوم التصوف بمفهوم الفلسفة، لأجل هذا حين صنف (الغزالي) الفلاسفة وسماهم (أصناف الطالبين للحق)، جعل المتصوفة الصنف الرابع منهم بعد (المتكلمين) وهم أهل الرأي والنظر، والباطنية وهم أهل الإمامة المعصومين والفلاسفة أهل المنطق والبرهان، ثم الصوفية وهم خواص الحضرة وأهل المشاهدة والمكاشفة[3]، فالنظر العقلي والتصفية النفسية، ليسا طريقين للمعرفة بل هما مرحلتان في الوصول إلى

[1]-ينظر: رسالته النثر الصوفي / 182.
[2]-ينظر: النثر الصوفي / 184، والتعرف على مذهب أهل التصوف/ 189.
[3]-ينظر: المنقذ من الضلال/ 89.

الحق[1]، لهذا (الغزالي) يستخدم كلمة (الحكماء) في موضع (المتصوفة)، فهو يساوي بين (الحكمة) و(التصوف)[2] فلا يقيم فاصلاً بين العلماء النظار وبين المتصوفة، إنما يجد الفارق في جهة زوال الحجاب[3]، أي درجة العلم التي ينكشف عليها العالم بهدف الوصول إلى الحقيقة الكاملة.

ثانياً: الحقيقة التي يتلمسها الباحث في علوم العربية وآدابها، والتي تفيد بأن العالم العربي ذو معرفة موسوعية، آخذ من كل علم بطرف، مقتطف من كل بستان زهرة أو ثمرة، فالفيلسوف هو طبيب وشاعر وفلكي ومفسر ومحدث.. إلخ، وهذا واقع يتلمسه المثقف مع ابن سلام الجمحي والجاحظ وابن رشد وابن سينا.. ويطول هذا الثبت لمن شاء الإحصاء والإحاطة، على هذا، فالتفكير في مسألة (التخصص) في علم معين غير وارد، لعدم تبلور العلوم ونضجها الأمر الذي يجعل لها مناهج خاصة، وحدوداً خاصة لمديات كل علم فلا يجوز تخصيص علم على آخر، فضلاً على أن العلم اختيار شخصي ورغبة ذاتية تنهض في ذات العالم، فيطورها ويقويها استعانة بالمشايخ، من غير أن تنهض بذلك مؤسسة علمية لها طابع وتخصص وإمكانيات.

وعلى الرغم من ذلك، فقد يطغى علم ما على سائر العلوم الأخرى التي يجيدها العالم نفسه، كأن يكون جهده الفلسفي أكثر أو أعمق من المعارف الأخرى التي يقف عليها. وأجد في هذه المسألة بوادر لهوية علمية محددة، فكر بها العربي المسلم، حين اجتاحت حياته الجديدة في العصر العباسي، علوم شتى سواء منها الأصيل (الشعر والخطابة والفقه..) والوارد مثل (الفلسفة، والمنطق، والطب..) فالكثرة تدعو إلى التصنيف والرغبة في تحديد المعالم والقيام على تخصيص أو اثنين وإشباعهما درساً وتمحيصاً.

فالعلماء الذين كانت هويتهم العلمية (فلاسفة) –فضلاً عن موسوعية علمهم– سواء منهم ما كان في المشرق العربي أم المغرب، مثل إخوان الصفاء وابن سينا

[1]–ينظر: التفكير الفلسفي في الإسلام: عبد الحليم محمود /244.

[2]–ينظر: الحقيقة في نظر الغزالي: سليمان دنيا /405.

[3]–الحقيقة في نظر الغزالي /69، معارج القدر/45 وينظر الفلسفة الأخلاقية في الفكر الإسلامي: أحمد محمود صبحي /199، 293، 301.

وابن طفيل وغيرهم، فقد كانت لهم تجربة صوفية، نعم، أخذت طابعاً فلسفياً، حيث تطور مفهوم التصوف من فهم الشريعة على وفق القاعدة الثنائية (الظاهر والباطن) إلى مفهوم ذي شمولية واتساع يشمل طرائق اكتساب المعرفة، وموضوعة الأخلاق، أضف إلى ذلك القدرة الأدبية التي امتاز بها علماؤنا، فأنجزوا شكلاً أدبياً متقيلاً حذراً من الوقوع في مخالفة الإجماع من الفقهاء وأهل السنة. فضلاً عن ذلك أن مجيء أفكارهم الفلسفية في سياق تعبيري أدبي، يمنحها طابع التأليف الأدبي الجمالي، الذي تعلو فيه القيمة الماتعة على القيمة الفكرية، منها إذا ما جاءت في شكل نظرية معرفية خالصة في لغة علمية، لكن هذا لا يمنع أن تتوشى لغة القصص باصطلاحات فلسفية ومنطقية[1] كما يظهر ذلك في الحديث الذي جرى بين الحيوانات عند إخوان الصفاء، ففي بعض هذه الحوارات نجد: (.. ثم اعلم أيها الملك العادل. إن هذه الصور والأشكال والهياكل والصفات، التي تراها في عالم الأجسام، وجواهر الإجرام، هي مثالات وأشباه وأصباغ لتلك الصور التي في عالم الأرواح)[2].

فكان الشكل الأدبي والأسلوب القصصي، يخلق إيهاماً متوزع التأويلات بحسب أصناف المتلقين، فما يفهم منها القارئ الصوفي والفيلسوف، غير ما يصل من مفهومها عند الفقيه أو رجل السلطة وثبت أن (المتصوفة/ الفلاسفة) في طريق بحثهم عن الحقيقة، تواجههم قضية التعبير عن هذه الحقيقة، فتقف (اللغة) ذاتها عاملاً مهماً في نسبتها، وقدرتها على استيعاب الكثير من الاحتمالات بكثرة عدد متلقيها، فانصرف المتصوفة إلى تجريب ألوان من الكتابة (لأن اللغة تحمل إشكالية في ذاتها، فالعبارة الواحدة لها دلالات، بعدد سامعيها، إنها تفهم باختلافات نسبية تعود لتجارب المتلقي، واللغة إنما تقوم على تقريب المجهول بالمعلوم)[3]، من هنا نشأ هذا الارتباط بين (الإشارة) و(العبارة) في قول الحلاج: (من لم يقف على إشارتنا، لم ترشده عبارتنا)، فهذه الإشارة تنبئ عن غموض تلك التجربة الصوفية، لكونها عصية على الفهم والاستيعاب من دون تجربة فعلية ذاتية، فحين تتكشف للصوفي صعوبات طريق الحقيقة، وفي يقينه أن سامعه وقارئه لن يقف على أبعاد هذه التجربة، فهو يلجأ إلى التكنية والاستتارة بالإشارة

---

[1]-ينظر: النثر الفني في القرن الرابع الهجري: زكي مبارك /1/271-274، والأدب في موكب الحضارة /مصطفى الشكعة/ 56.

[2]-رسائل إخوان الصفاء /2/232.

[3]-دلال الجمال، مقارنة لفكر الحلاج: رضوان لسح /39، مجلة الموقف الأدبي.

والتلميح التي به حاجة دوماً إلى الشرح والتفسير، وهنا تكمن معضلة الصوفي في أن ما حسبه ملجأ، صار فخاً منصوباً ومشكلة يعوزها الحل والتوضيح لأمن اللبس، علماً أن هذا (اللبس) أودى بحياة متصوفة، ومأساة (الحلاج) عنا ليست ببعيد، بله التفكير والاتهام بالزندقة وأهونها الجنون.. فاللغة أعراف تواضع الناس على مواضعاتها، فيأتي الصوفي ليعلن عدم كفاية هذه الأعراف لتجربته الفريدة، فيخلق أنساقاً جديدة تتسق –كما يرى– مع جدة تجربته واختلافها، حتى وصلت اللغة عند (النفري) في القرن الرابع الهجري إلى أرفع مستوى بلغته اللغة الأدبية الصوفية من ناحية المعجم والاصطلاح والأسلوب والدلالة.

■■■

المستوى النظري
في المنهج ومقولاته

1 . مفهوم السرد.

2 . اتجاهات علم السرد.

3 . الشكل والجنس الأدبي.

4 . تَبيئة المناهج الغربية لدراسة الأدب العربي.

. استنتاج.

توطئة:

في المنهج ومقولاته

إن من دواعي منطقية الفكر البحثي، أن تتم التوطئة في مستواه الإجرائي لموضوعة البحث، بمقدمة تمهيدية تحدد بموجب طروحاتها المهادات النظرية التي تتوالد في متسع أرضيتها: طروحات المنهج، وآفاق تشكله ثم تأصيله وموجهات وآفاق وتجلياته التطبيقية. لذا كان لزاماً أن تقرأ هذه الوريقات مقولات المنهج البنيوي الخاصة بتشريح القصة من حيث المكونات البنائية والآفاق الدلالية المستفادة من تضافر مجمل آليات النص التركيبية والمشتغلة على مساحة تعبيرية ووظائفية مقصودة من أجل إحداث التأثير الفكري والجمالي في متلقي هذه الظاهرة التعبيرية.

ولعل أهم ما يواجهه الباحث في تحديد مقولات المنهج الذي ستعتمده الدراسة في فصولها القابلة، جملة صعوبات ذات محاور متعددة تستلزم وعياً دقيقاً، وفكراً مهيئاً للفرز والتنظيم والاستيعاب والاختيار. لذا فإن المنهجية التي تروم هذه الدراسة السير على وفق سياقاتها التنظيرية، هي ليست الوحيدة في مجال تحليل القصة؛ فثمة المنهج النفسي وبخاصة مدرسة (فرويد) و(يونج) في التحليل النفسي للأدب على اعتبار أن البنية الأدبية هي شكل من أشكال انفتاح عالم اللاشعور على الخارج، وهناك أيضاً الرؤية الاجتماعية في تحليل القصة، كما ظهرت عند دعاة البنيوية التكوينية وفي مقدمتهم (جورج لوكاش)، و(لوسيان غولدمان) الذي قال بفكرة (الفاعل الجماعي)، على أساس أن النقد الأدبي يتبلور في شكل منهجية سوسيولوجية وفلسفية لإضاءة البنيات الدالة، مع تحديد مستويات إنتاج المعنى عبر أنماط من الرؤية للعالم، وارتباط تحول الأشكال الأدبية وتطورها بـ"التحولات

الاجتماعية على المستوى الاقتصادي والسياسي[1]. أما المنهجية التي تروم الدراسة الحالية السير على هدي طروحاتها فهي موجهة نحو دراسة نصوص حكائية عربية قديمة ارتبط موضوعها بفكرة دينية/فلسفية/ أخلاقية هي (التصوف)، قاصدة إلى كشف مكونات البنية السردية والخطاب السردي عبر منهجية شكلانية، هيكلية لها أكثر من آصرة مع علم الدلالة (semantiqe)، وكذلك الكشف عن شفراتها العلامية (semiotique) في مجمل ما زخرت به مصنفات البنيويين أمثال (بروب) و(غريماس) و(جنيت) و(تودورف) و(بارت)، فترى أن الطريق الذي أمنت السير فيه هو القائل بفرضية: أن الشكل هو الطريق العلمي الأسلم في الوصول إلى المعنى (القصد)، من الوجهة المنطقية: ذلك أنه ينطلق من قاعدة رصينة، ترى أن المنجز الكلامي يشتق قوانينه منه لا من خارجه، وهذا لا يعني تهويناً لصنيع (الهرمينوطيقا) في رصد المنظومة التاريخية والاجتماعية، وتسبيب الحدث الكلامي بأنه ناتج طبيعي انعكاسي لتلك البواعث والمؤثرات، من خلال تأويل رموز لغة أدبية بوصفه كلاً لعناصر ثقافية ما، بإنشاء نظرية عامة للمعنى مع نظرية عامة للنص، كما بدا ذلك واضحاً في نظر (ب . ريكور)، فالميدان الذي تشتغل عليه (الهرمونطيقا) ميدان خاص، يقيم علاقة بين النص والمرجعية متشبثاً بالمعطيات الخارج . لسانية للخطابات ولشروط إنتاجها وقراءتها[2]، من خلال إدخال السياق السوسيو . تاريخي بما في ذلك سياق الفهم في محاولة لاستخلاص المعنى.

هذا فضلاً عن الاستفادة من طروحات (رولان بارت) في كشفه عن المستويات اللسانية في النص، و(تودوروف) في تمييز المظهر الخطاب من المظهر الحكائي وتأثير أحدهما في الآخر في صياغة الفضاء الذي تتحرك فيه عملية إنتاج المعنى، التي لا تتم بمعزل عن أدبية الأثر الأدبي، لذا توزع اهتمام الشكلانيين على مظهرين أساسيين هما: (اللغة والشكل)، بناءاً على هدفهم النهائي للتفكير البنيوي في الكشف عن البنى الدائمة وكيفية تلاؤمها وتكيفها مع الأفعال والإدراكات الإنسانية، فوجدوا أن اللغة الأدبية وسيلة إبلاغ وغاية فنية في نفس الوقت، وأرجعوا جل قيم الأثر إلى صياغته الشكلية، وجاءت نظريتهم هذه،

---

(1) . ينظر: تفصيل النظرية في المظان الآتية: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، لوسيان غولدمان وآخرون، تر: محمد سبيلا، 57/ أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث: توفيق الزيدي/ 44.

(2) . ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: سعيد علوش. 224 . 225.

رد فعل على توجهات النظرية الأيديولوجية للفن[1]، ولعل أبرز مصنف تطبيقي جسد الفكر الشكلاني في نقد القصة (الخرافة)، و(موروفولوجيا الخرافة)[2]، لـ(فلاديمير بروب)، وبخاصة اصطناعه فكرة (الوظائف) السردية في القصة، ونتيجة لتطور بحوث ودراسات في علم الألسنية العام وذيوع شهرة نتائجها البحثية حيث تم تطبيقها على مجالات متعددة، فأغنى (لويس هيمسليف)مباحثه في الألسنية وتلاه (كلود ليفي شتراوس) في الاتينولوجيا) و(التوسير)، في الاقتصاد الماركسي و(جاك لاكان)، في التحليل النفسي و(ميشال فوكو) في الفلسفة[3]، كذلك ظهرت (الهيكلية) في تطبيقاتها الأدبية فركزت اهتمامها بالجانب الشكلي للأثر الأدبي باعتبار علاقة الدال بالمدلول، من دون إيلاء ماضي الأثر ومؤلفيه وعصره ومجمل السياقات الخارجية، عناية تذكر؛ بسبب تمركز الهيكلية حول فكرة وجود النص مرهون بالعلاقات التي يدخل فيها مع غيره، وعليه تحددت الوظائف البنائية لعنصر ما في الأثر الأدبي كنظام هو إمكانية دخوله في علاقة متبادلة مع عناصر أخرى لنفس النظام وبالتالي مع النظام بأكمله[4]، بعد هذا ظهر تفصيل أكثر وضوحاً في الرؤية لمسألة البنية العلائقية في النص، حيث رأى (رولان بارت) أن المستويات الثلاثة الوظائف والأفعال والسرد، لابد أن تكون مترابطة فيما بينها، وفقاً لنوع من التراكيب التدريجي؛ فليس للوظيفة معنى إلا إذا كان لها مكان في الفعل العام للمساهم، وهذا الفعل نفسه يتم معناه الأخير عندما يروى ويدرج ضمن خطاب له سننه الخاصة[5] الملاحظ هنا، أن جعل النص كياناً منغلقاً على ذاته، أمر لا يمكن الاطمئنان إليه، وذلك لأن النص الأدبي منظومة تكاملية متجانسة من الدوافع والتراكيب والعلاقات، حتى وكأن الجزء فيها عضو في بنية لا يستقيم لها وجود ذو جدوى، إذا ما فقد أحد أركانها، على ذلك، فالباحث الذي يروم رؤية تكاملية توفر له مصداقية في العمل البحثي، ولابد وأن نتخذ توجهاتها من روح موضوعي رصين؛ (فلا شرعية لأي نظرية جمالية في

---

(1) . ينظر: البنيوية وعلم الإشارة . ترنس هوكز . 15، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس: تر: إبراهيم الخطيب، 46 . 49.

(2) . ترجمها إلى العربية إبراهيم الخطيب سنة 1986، التي لسعيد يقطين تحفظات كثيرة على مستوى الترجمة، ينظر تحليل الخطاب الروائي، 17.

(3) . ينظر المقدمة المنهجية لـ"البنية القصصية في رسالة الغفران"، حسين الواد، 17 . 18.

(4) . القول لـ(تينانوف) سنة 1927، ينظر: أثر اللسانيات في النقد العربي . 139.

(5) . نفسه . 140.

الأدب ما لم تتخذ من مضمون الرسالة الأدبية أُسّاً لها، بل أهم قواعدها التأسيسية، كما أنه لا يمكن الإقرار بأية قيمة جمالية للأثر الأدبي مالم نشرح مادته اللغوية على أساس اتحاد منطوق مدلولاتها بملفوظ دوالها)[1].

1 ـ مفهوم السرد:

من هنا، كان الوقوف على مفهوم شمولي متكامل للسرد، أمراً له من الضرورة الكثير، وستقف الدراسة عند أهم التحديدات التي وردت لمفهوم السرد، من خلال الاعتماد على معطيات المنهج الشكلاني وبخاصة في دراستها للسرود الخرافية والشعبية المروية والمكتوبة، الأمر الذي يجعل دراسة أشكال السرد الشعبي والحكائي العربي على وفق المنهج الشكلاني، أمراً مقبولاً من وجهة نظر منهجية، لأن النقود الشكلانية الأصل تعاملت . على المستوى الإجرائي . مع التراث الشعبي المروي والذي تحتفظ كل أمة بنصيب لها من هذا الإرث الحكائي، بوصفه مُعطىً إنسانياً قيماً ذا هوية مميزة لا يخلو تراث أمة على وجه الأرض منه، لذا استثمرت طائفة من الدراسات العربية الحديثة آليات هذا المنهج وفحصت أشكال السرد العربي على أساس منه[2].

تراوح مصطلح (السرد) بين كونه خطاباً غير منجز أو قصاً أدبياً يقوم به (سارد) ليس هو الكاتب بالضرورة بل وسيط بين الأحداث ومتلقيها[3]، وارتبط به مصطلح (السردية) الذي يعنى به: الطريقة التي تروى بها القصة أو الخرافة فعلياً، وهي فروع (الأدبية)[4]، التي بحث في أدبية الأدب أو ما المقومات التي تجعل العمل الأدبي أدبياً، فكانت السردية بحث في ما يجعل القصة أو الرواية، أدباً سردياً، من خلال رواية سلسلة من الوقائع والأحداث بعد إقامة بعض العلائق بينها[5]، ورغم كون علم السرد قديماً في نشأته منذ عام 1918، على يد

---

[1]. الأسلوبية والأسلوب:عبد السلام المسدي. *118*.

[2]. وقد قام توفيق الزيدي بعرض النماذج البارزة والرائدة منها ضمن حدود المدة الزمنية التي يغطيها بحثه (أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث)، ينظر الحكاية والتأويل: عبد الفتاح كليطو. *6*، شمولية مفهوم السرد، والسرد في حكايات إخوان الصفاء، فائز طه عمر، مجلة كلية الآداب، بغداد، ع *47*، لسنة *1997*.

[3]. ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: سعيد علوش. *110*.

[4]. نفسه، *111*، ينظر السردية العربية، *9*.

[5]. ينظر: البناء الفني في الرواية العربية. خالد سهر. رسالة ماجستير مطبوعة. عن:
Dictionary of modern critical terms. P.122.

(ايخنباوم) في مقالة له بعنوان (كيف صيغ معطف غوغول)[1]، إلا أنه لم يظهر هذا المصطلح إلا في سنة 1969، على يد (تدوروف). واستجماعاً لأركان العملية السردية، فالسرد هو (وسيلة توصيل القصة إلى المستمع أو القارئ بقيام وسيط بين الشخصيات والمتلقي هو الراوي)[2]، والمعتاد، أن تختلف طرائق (توصيل) الأثر . ومن خلال هذا الاختلاف . وهو جوهر عمل النقد البنيوي . تبيين الطرائق التي أعاد فيها السارد ترتيب الحكاية التي في جوهرها هي أحداث موجودة في محصلتها، لكن تكمن (أدبية) ساردها في اختيار وإتقان (أسلوب) إسداء هذه الحكاية التي هي عبارة عن (مجموعة من الأحداث، أو من الأفعال السردية تتوق إلى نهاية، أي أنها موجهة نحو غاية، هذه الأفعال السردية تنتظم في إطار (سلاسل) تكثر أو تقل حسب طول الحكاية أو قصرها كل سلسلة يشد فعالها رباط زمني ومنطقي)[3]، ويقف إدراك الراوي (السارد) لتسلسل الأحداث ركناً مهماً في اختيار (زاوية النظر) التي يطل منها السارد في انتقاء (طريقة) سرد الأحداث والتي تعد محك التأثير، وإحداث الاستجابة المرتجاة، التي لم تتحكم بها (نوعية) الحدث وتنوعه وأخلاقيته... إنما (كيفية) أدائه وطرائق توصيله، حتى كان شخصية (السارد) هنا قبل إقامة الفعل السردي هي (شخصية ناقدة) للأحداث تعرض رؤيتها للأحداث وليست معنية فقط بنقل الحدث الذي يفترض نقله، فيبرز جراء ذلك، طابع الاختيار والقصدية ورجاء التأثير؛ مع هذه العناصر الثلاثة، تتحقق (الأدبية)، وتعدد مستويات التلقي، إذ لا قيمة للشيء إذا ما تم نقله من وجود، المرجعي ليكون ذاته منعكساً على صورة منقولة طبق الأصل، فالخلق الأدبي يعني الإضافة والاجتراح أو التغيير واقتراح هوية مخصوصة للشيء مستمدة من خصوصية منتجة وناقلة إلى المتلقي.

ثمة بحوث أخرى لاحقة عاينت السرد برؤية شمولية، ومنها ستستمد هذه الدراسة تحديد مقولاتها إذ هدف الدراسة متمركز حول مسألة الإحاطة بمجمل ما تستند إليه النصوص القصصية الصوفية وما تكتنفه من مستويات وما تؤول إليه من مدلولات تصدر عن علاماتها النصية، هذه البحوث عاينت السرد على أنه (فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء أكانت أدبية أم غير

---

(1). ينظر: *البناء الفني في الرواية العربية*، 31.

(2). *نظرية المنهج الشكلي*. 153 . 174، ومجلة الثقافة الأجنبية، ع2 . لسنة 1992، السردية، حدود المفهوم، 27.

(3). ينظر: *البناء الفني في الرواية العربية*، 31.

أدبيـة، يبدعـه الإنسـان أينمـا وجـد وحيثمـا كـان)[1]، فـيمكن تأديـة الحكـي باللغـة والصورة والحركة والأسطورة والخرافة والحكاية والقصـة والملحمـة والتاريخ والمأساة والدراما والملهاة والإيحاء واللوحة...الخ.

معنى هذا أن السرد طريقة لسانية يمكن لها أن تتجسد في أي نظام لساني أو غيـر لسـاني وتختلـف تجلياتهـا بـاختلاف النظـام الـذي اسـتعمل فيـه[2]، لأن البنيوية إنما ظهرت بوصفها منهجاً وطريقة في الرؤية، لكي تجمع أجزاء العمل أو أي مكون آخر لتكشف عن نظامه الكلي المتكامل والمتناسق الذي تشكلت الأفكار على وفق ما يؤمن به الإنسان من مرجعيات إيديولوجية[3].

ولا يتسـنى تقـديم صـورة اسـتنتاجية عـن هـذا النظـام الكلـي مـن دون البـدء بالذرات المكونة لهذا النظام، لهذا كان من أهم نتائج البنيوية أنها أدركت العلاقة الوثيقة بين مادة الإدراك والإدراك ذاته والذات المدركة الفاعلة والوسيط الذي يهيأ هذه العمليـة (اللغـة) لمـا للغـة من أثر بـالغ فـي إعطـاء كل هذه العناصر سمتها المميزة[4].

وليس ذا عجباً إذ أن منبثق البنيوية كان من مصدر لساني طوره (سوسير) في دراسـة اللغـة دراسـة آنيـة تزامنيـة، أي أنـه لا يمكن إدراك دلالـة الجملـة قبل أن تنتهي فينظر في مجموع إشاراتها وعلاماتها التي تشير إلى واقع معين في لحظة معينـة أي تدرس (البنيـة) لهذا يمكن عد الكثير من الأنماط اللسانية في تاريخنا العربي مندرجاً ضمن المفهوم الشمولي للسرد، من سير وحكايات ومسامرات وأدب مجالس وقصص شعبي وديني،... من هذا قد يبزغ سؤال يحاول توسيع قاعدة التطبيق في الدراسة لتشمل مجمل عطاء الصوفية (السردي) . بالمعنى الشمولي المشـار إليـه . فتتسـع جغرافيـة الدراسـة فتشـمل الأخبـار والمرويـات والتـراجم والشـطحات... الـخ، علـى أنهـا أنمـاط سـردية صـوفية، والحـق أن (وكـد الدراسـة) منصـب علـى التركيـز علـى جنس القصـة الصـوفية، أي سـرد أحـداث تقـوم بهـا

---

[1] . ينظر: الكلام والخبر: سعيد يقطين . 19، والصورة الروائية والمتلقي: محمد انقار . 117، مجلة دراسات سيميائية.

[2] . ينظر: مكانة الشعر في الثقافة العربية المعاصرة . بحوث المربد . 21، وتحليل النص الشعري: 9 . 8.

[3] . ينظر: دليل الناقد الأدبي: د. ميحان الرويلي والبازعي . 32، البنيوية والناقد البنيوي والمرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية: عبد العزيز حمودة . 160.

[4] . ينظر دليل الناقد الأدبي . 33.

شخصيات فاعلة ضمن محاور دلالية مقصود إليها قصداً متضمنة التآليف والمصنفات الصوفية المتعددة، أما إذا كان هدف الدراسة الاستقصاء، فالأمر يكون أكبر من أن تحيط به دراسة واحدة، فضلاً عن أن النظر إلى السرد بهذه الرؤية التعميمية يجعل الفعل السردي الروائي يفقد أهم خصائصه التي يقف في صدارتها خصوصية الجنس الأدبي، فالنظرة العقلية السليمة تتوخى دقة المقدمات كي تخلص إلى نتائج مجدية، وهذا لا يعني أيضاً تهوين طرح (بارت) إنما هو حاول تأليف الأشكال الخطابية في منظومة (سردوية) [1] حين يتعذر تصنيف بعض الأشكال التأليفية ضمن جنس أدبي مخصوص، فكما كان (الشعر) مصطلحاً يضم تحت لوائه جميع أشكال القول المموسق الجميل، يكون (السرد) هو الكنف الذي تحتمي فيه أجناس القول اللا شعورية، من هذا المنطلق ثمة أشكال من التأليف عند العرب بها حاجة إلى فحص من وجهة نظر سردية لدراسة أدب المجالس والمسامرات وأدب الفكاهة، وكذلك المشروع الذي طرحه خلدون الشمعة لدراسة نمط التأليف في (طوق الحمامة) الذي ضم طرائق وأشكالاً متنوعة من القص الخبري الموضوعي، والقصيدة والتعليق، ولكنه موحد في تأثير ووحدة موضوعه.

2 ـ اتجاهات علم السرد

في كل منظومة فكرية، يحدث تطور في الرؤية، استكمالاً لنواقص، أو تجذيراً لمفاهيم، أو تأصيلاً لمستجد... وهذا ديدن كل إنجاز بشري فهو نسبي في صحته والمآخذ عليه، وجدواه.

لهذا ظهرت عدة اتجاهات في علم السرد عملت بمجملها على استيفاء ما سكتت عنه الاتجاهات الأخرى فبدت وكأنها تكمل إحداها الأخرى، صنفت هذه الاتجاهات إلى ثلاثة بحسب رؤية الناقد عبد الجبار البصري على اعتبار مستويات القصة الثلاثة: الحكائي والسردي، والدلالي[2]. وهذا التصنيف لا يخضع للتسلسل التاريخي وإنما تصنيف منهجي نظر إلى علم السرد من جهة بنية القصة ذاتها فهي تبدأ حكاية مجردة (وظائف وشخصيات)، ثم كيفية عرض هذه

---

(1). ينظر: أطروحة للدكتوراه نوقشت أثناء مراحل إعداد هذه الدراسة أفاض فيها الباحث د.خالد سهر في مصطلح السرد وحاول تاصيل مصطلح (السردوي) تمييزاً من مصطلح (السردي) والمعنونة قصص الحيوان جنساً أدبياً عن كلية الآداب الجامعة المستنصرية سنة 2000.

(2). ينظر مورفولوجيا الخرافة . 29.

الحكاية سرداً، ثم ما الأفق الذي رمت إليه هذه الكيفية من خلال توظيف (الحكاية) (سردياً) لخدمة هدف وإيصال فكرة.

الاتجـاه الأول: الخاص (بمستوى الحكاية)، ترجع جذوره إلى ما قبل (بروب)، حيث عمل (فلكوف) على تقديم صورة منهجية لتحليل الخرافات إلى حوافز، هي خصائص الأبطال وعددهم وأفعالهم. وكانت هذه موطئة لفكرة الوظائف عند بروب على الرغم من أن بروب لا يعدها شيئاً ولا تؤدي إلى غاية. ثم أعقبه (توماشفسكي) حيث ركز على دراسة (الحدث) وليس (الشخصية) في دراسة (نظرية الأغراض) عام 1925[1].

وكانت هذه الدراسة خير تمهيد لفكرة الوظائف عند (فلاديمير بروب) في إصداره لكتابه (موروفولوجيا الخرافة) عام 1928، في دراسة بنية الحكاية من خلال تفكيك أجزائها المكونة لها وكشف العلاقة بينها وبين مجمل الكيان العام للخرافة.

بعد أن اعتمد مئة خرافة روسية ليخرج بنتائج أساس سيتم الحديث عنها في الفصل الثاني بشيء من التفصيل في موضعها من هذا البحث. الذي يمكن أن يقال أن بروب في مصنفه هذا أعطى صورة للترابط المنطقي والجمالي لتسلسل الوظائف السردية، فيعد منهجه هذا صالحاً لإجرائه على جميع الحكايات مهما اختلفت مصادرها وأماكنها ويأتي بعد بروب (شتراوس) في (تحليل الأسطورة) ، فاختط خطاً قريباً من صنيع بروب وإن لم يطلع عليه، حين عد الأسطورة جزءاً لا يتجزأ من اللغة، والأسطورة تستند إلى أحداث ضاربة في القدم.

لكنها تؤلف بنية تصلح لتفسير الحاضر واستشراف أفق المستقبل[2]. وتكمن قيمة الأسطورة عنده في تنسيقها لعناصر تكوينها وليس من فحواها وأسلوبها وطرائق سردها[3]. فبدا أن شتراوس أفاد كثيراً من منهج التحليل النفسي، لاسيما نظرية اللا شعور الجمعي عند (يونج).

أما (تزفيتان تودوروف)، فقد دعا إلى دراسة وتشريح القصة من خلال المفاصل الآتية، في كتابه (نحْو القصة):

---

(1) . ينظر: نظرية المنهج الشكلي . 122 و 207.

(2) . ينظر: النظرية الأدبية المعاصرة . سلدن . 92، وفي معرفة النص: يمنى العيد . 25.

(3) . ينظر: الأنثروبولوجيا البنيوية . 248، والأسطورة والمعنى . 5.

1 . دراسة الشخصيات وتقييمها ووصفها.

2 . دراسة المسانيد (الأفعال) الواقعي منها والخيالي.

3 . تركيب النص ووحداته الصغرى و الكبرى.

4 . ضبط العلامات الرابطة حيث الأعوان (الشخصيات) والمسانيد وفقاً لمظهري القصة[1]:

الخطاب Discours

والحكاية Histoire

الاتجاه الثاني: فكان سردياً يُعنى بطرائق السرد وأساليب أداء الحكاية، وكان أشهر من تصدى لهذا الاتجاه هو (جيرار جينيت)، و(رولان بارت) أسس الأول نظريته على رواية (بحثاً عن الزمن الضائع) لـ(مارسيل بروست)، واقترح أبعاداً ثلاثة لتحليل الرواية وهي: القصة، والسرد، والخطاب (النص)[2].

فعنى بمكونات البنية السردية، وموضع الراوي، والمروي له، والزمن والصيغة والصوت السردي. مما سيتم تفصيله في الفصل الثالث من هذا البحث. فكان بحق مصنفه (خطاب الحكاية) و(عودة إلى خطاب الحكاية) من المصادر المهمة في النقد البنيوي للقصة والرواية.

أما (رولان بارت) فقد ركز عنايته على (المستويات السردية)، وهي الوظائف والأفعال والسرد والنظام القصصي، وقسم الوحدات السردية إلى نمطين: توزيعي، وتكميلي، الأول يقابل الوظائف التي عند بروب، والثاني هو الإشارات أو القرائن التي تصف الشخصيات وأفعالها والزمان والمكان والمناخ العام للقصة[3]. ويعنى (بارت) في دراسة (مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد) و(لغة النص) وغيرها، بـ"الأنظمة الاجتماعية والفكرية التي يكمن وراءها المستوى السردي، وعلى ضوئه يتم تحديد سيميائية دلالاته.

---

(1) . ينظر: أثر اللسانيات في النقد العربي . 22 . 23، البنيوية وعلم الإشارة، 88، والنقد الأسلوبية . 143، ونظرية البنائية، 404 . 405.

(2) . ينظر: مدخل إلى نظرية القصة . 73، والنظرية الأدبية المعاصرة . 95.

(3) . ينظر: النقد والأسلوبية، 56، والتحليل البنيوي للقصة القصيرة، تر: عطا صبري، مجلة الأقلام، ع4، لسنة 1978، ص 4.

وتكاد هذه الرؤية هي ذاتها منطق (القيمة) التي قال بها (كريماس) في أن أدب مرآة العالم والمجتمع وهو يمثل:

الاتجاه الثالث: مستوى الدلالة، فذهب (كريماس) إلى أن مجمل القواعد والأسس التي تنظم العملية السردية هي (النحو السردي)[1] فيرى أن السردية تقوم على مجموعة من الملفوظات المتتابعة والموظفة المستندات فيها لتشاكل . السنيا . جملة من التصرفات الهادفة إلى تحقيق مشروع[2] وبنى رؤيته هذه على أساس أن المسرود يتصف بمستويين: سطحي وعميق، الأول يختص بالفواعل والثاني يعتمد نظام الوحدات المعنوية الصغرى.

وكان أهم ما أنجزه كريماس في نظريته الدلالية هو (المربع الدلالي) الذي تتأسس فكرته على أن الدلالة تستخلص من علاقات الاختلاف والتقابل القائمة بين حزمة من الوحدات الدالة.. فالطول لا يدرك إلا بالقصر وهكذا...[3].

أي أن الأشياء تعرف بأضدادها كما يقول العربي قديماً، أما وظيفة (المربع الدلالي) وأهميته، فتكمن في أنه يهيء اكتشاف بنية الدلالة العميقة المؤسسة للنص والمتحكمة في بنيته السطحية، بمعنى أنه يجسد شكل المعنى الذي ينبني عليه النص في جملته[4].

والذي نصير إليه، بعد هذه الاضمامة من الآراء والأفكار والتوجهات، أن المنهج البنيوي لا يمثل قوانين صارمة إنما هو مناهج متعددة بحسب مستوى الرؤية واتجاهها وفلسفتها، وإذا ما تم تطبيق هذه المناهج على شتى صنائع الإنسان وسائر أقاويله، فلا غرو في تطبيق هذه المناهج أو روحها، في تحليل القصة الصوفية، وفحص مكوناتها السردية ووظائفها ودلالاتها.

لقد عني الفكر النقدي العربي القديم منذ القرن الثاني حتى السابع الهجري . ضمن ما عني به من القضايا . بقضية الشكل والمضمون أو اللفظ والمعنى ووصلت هذه العناية حد (الصراع) واختلاف وجهات النظر في النظر إلى مسألة

---

(1). ينظر: النقد والأسلوبية، 112، في الخطاب السردي.

(2). في الخطاب السردي، 35.

(3). نفسه، 93.

(4). ينظر: نفسه: 97.

(الثابت والمتغير) التي لم تستقر على مبدأية تصورية موحدة، انتهى الصراع فيها على يد العالم العربي الإمام (عبد القاهر الجرجاني ت 471هـ)، حين وقف عند هذه القضية مصرحاً بأن ثمة علاقة بين اللفظ والمعنى تنتظم الأسلوب التعبيري، وهذه العلاقة النظمية هي علاقة سببية يقصدها المتكلم بغية إحداث تأثير في المتلقي، فأصبحت مقولة (النظم) و(الصياغة) حالة محل مقولة (اللفظ والمعنى) أو (الشكل والمضمون).

إذن تشكيل (الشكل) الأدبي في التعبير يتم على وفق المعنى المراد إسداءه، وكلما اختلفت النيات وغايات القول ومجالات المعنى، تنوعت أشكال الصياغة وطرق أداء المعنى واتساع فضاءات الدلالة فهماً وتأويلاً.

الأمر، إذن، على التضاد بين الرؤية الغربية والرؤية العربية، والاختلاف يقع في الأسباب قبل النتائج وهو اختلاف فكر وحضارة.

لا أعد ما سبق قوله أعلاه استطراداً، إنما دعت الحاجة إليه بوصفه مرجعاً فكرياً تستند عليه الدراسة في اختيار ما يناسب تطبيقاتها من منهج يأخذ الأفضل والأكثر تكاملاً من بين مناهج البحث القصصي الغربي التي نظرت لفن غير عربي ولا إسلامي، الأمر الذي سيأتي الكلام فيه لاحقاً عن صلاحية المناهج الغربية الحديثة لبحث القصص العربي الإسلامي القديم . وقد وجد أن بحث (الدلالة) و المقاصد الظاهرة والمرمز إليها في المنجز اللساني الأدبي، هامشية ولاحقة للدراسة التركيبية التي تجعل هدفها الأول إبراز الدلالة من خلال فحص الهياكل اللغوية، فلابد إذن، من إنشاء (وحدة) ذات بعدين: لغوي (هيكلي)، وفني (دلالي). ولا يكتفي بأن يكون الأثر الأدبي، حجةً وشاهداً كما هو حالة في الدرس النحوي واللغوي والبلاغي، إنما التركيز على خلق (استنتاج) وحدة لا يكون أساسها النظري منطق التبعية؛ تبعية الشكل للمضمون أو العكس، إنما استحضار المفهوم العلائقي الذي يشكل الطبيعة الحقيقية للأشياء والظواهر، حين يتخلق الشكل . في لحظة الصياغة . مع المضمون في هيئة ذات علاقات سببية يظهر فيها هذا التعبير عند شاعر أو ناثر أو لا يظهر عند غيره.

ولعل القول بـ(التبعية) تلك، يفقد العملية الإبداعية أحد شروطها المهمة من الناحية الأسلوبية، وهو مبدأ (الاختيار) الذي يعد نواة أدبية الخطاب الأدبي[1]،

---

[1] . ويأتي بعده مقياس (التركيب أو النظم)، و(الاتساع)، ينظر: الأسلوبية والأسلوب: المسدي . 75 .

وهو مفهوم يعنى بخصوصية المبدع وتفرده في رؤية للموضوع ووجهة النظر الخاصة به التي تعد مقياساً لقيمة الإبداع ودرجته ومستواه ونجد ذلك ماثلاً في (أسلوبيات) القص العربي القديم . على سبيل المثال، فهيئة القص وطريقة السرد في (ألف ليلة وليلة) في نمط الحكاية الإطارية له أهدافه البنيوية التي يمكن تلمسها بالنسبة للواقف على منظومة الفعل السردي في (الليالي) والأمر يختلف في (رسالة الغفران) أو (منطق الطير) أو (حكايات الصالحين) والمتصوفة...

فالذي كان محط عناية الشكلانيين في تحليل القصة، هو دراسة الهياكل اللغوية في المستوى التركيبي، بعد ذلك يتم الوقوف على القيمة الدلالية والإيحائية للخطاب، وكان أبرز من مثل هذه العناية المنهجية ودعا إليها (تزفيتان تودوروف) فقد وقف عند وصف اللغة وسيرورتها على كل مستوياتها الصوتية، والتركيبية والدلالية، أوجدت تقنيات خاصة منحت الدرس الأدبي استقلالاً عن علوم النفس والاجتماع والإناسة والدين والسياسة جعلت أدبيته تكمن في اللغة وتمظهراتها الحسية من خلال أنماط الكلام وبناه التركيبية[1].

وهذا لا يعني قطع صلة المبدع بالأثر، وإنما ضبطت نوعية العلاقة التي تربط الأثر بالمبدع من خلال ما اصطلح على تسميته بـ(السرد والرؤيا القصصيين)[2]، فالسرد يعنى بصيرورة الحدث عبر الزمان، أما الرؤيا، فهي مجال البعد الذاتي للمبدع في توجيه النظر إلى زاوية دون أخرى. وهذا أدخل في التكنيك القصصي لذا كانت (القراءة الألسنية للنص القصصي هي الشرط الضروري لقراءته التاريخية، ... وهي الدعامة الأساس لقراءة بنيته الخارجية[3])، على اعتبار أن المدونة الأدبية نظام مترابط الأجزاء والمفاصل، ولكي يتحدد موقع هذا المفصل أو ذاك أو طبيعته، يجب النظر إلى العلاقات التي يتم الوقوف على معنى (بنية) النص، أو بنياته التي يتكون منها نظامه.

عليه (كان كل شكل سردي هو من منظمة من الجمل، ذات طبيعة وظيفية، هذه الجمل تتجسد على مستوى القصة، بأشكال مختلفة كالحوار، والمناجاة،

---

(1). الألسنية والنقد والأدبي: موريس أبو نصر . 8 . 9.

(2). نفسه . 17، لدراسة زمن السرد وزمن الحكي ينظر: خطاب السرد جيرار جينيت . 229، و 45، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد: عبد الملك مرتاض، 203، قال الراوي: سعيد يقطين . 221، أسلوبية الرواية . حميد الحمداني . 80 . 81، ونظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير . 122.

(3). الألسنية والنقد الأدبي . 23 . 24.

والأوصاف، والأعمال والسلوك، والمقاصد، لذا كل قراءة تتناول القصة بالدرس، لابد لها من أن تتحدد الفئات التي تتكون منها وحدات القصة ومن ثم تحديد الثابت منها والمتغير)[1]. صنف (رولان بارت) هذه الوحدات إلى فئتين:

الأولى: توزيعية.

والثانية: تكميلية.

سمى الأولى، الوظائف الأساسية، والثانية، الوظائف الثانوية، وهي ذاتها عند (بروب) الروسي[2]، ولقد حدد (بارت) مزية الوظائف الأساسية في القصة، بأن لها القدرة على خلق شك ما وتبديده[3]، وتأتي الوظائف الثانوية لتشغل الحيز السردي بين وظيفتين أساسيتين بمعنى أن وجودها بموضع هويتها المميزة[4]، فتقوم بوصف طبائع الأشخاص وأعمارهم وواقعهم والأماكن التي يسكنونها... وهكذا.

ويأتي عنصر (الزمان والمكان) بوصفهما، قاعدة الحدث القصصي ومجال خصوصية سرده وبالتالي تمهيده لعقدة القصة، على أن توزع هذه الوظائف ضمن تحركاتها في إطار الزمان والمكان، وجدولتها لا يلقي على السرد ظلال التصنيف العلمي المغلق، إنما ثمة ضرورة لخلق حوار بين الوظائف ومزاوجة وكشف للمؤثرات والنتائج وعلاقتها بالهيكل العام للقص. لذا كان من الضروري أن تتوافر في تحليل القصة قراءتان، الأولى سياقية تتبع نظام تقسيم القصة، إلى وحدات انتظامية مترابطة تحت ثيمة قصصية كبرى تترابط فيما بينها بروابط لسانية مثل أدوات العطف والاستئناف وغيرها، فتقوم هذه القراءة الأولى تمهيداً لقراءة من صنف آخر هي القراءة الوظائفية التي تتبع قانون سببية الحدث ومنطق سلوكيات الأبطال[5]، ولهذا تكون القراءة الوظائفية مكملة لقراءة السياقية[1] لدراسة منطق

---

(1) . الألسنية والنقد الأدبي . 23.

(2) . ينظر: موروفولوجيا الخرافة . 34 وما بعدها.

(3) . ينظر: الألسنية والنقد الأدبي . 24 . 25.

(4) . نفسه، 26، ينظر، قال الراوي: سعيد يقطين . 61، وما بعدها، وينظر: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى . 96.

(5) .كانت هذه المنهجية التي اعتمدها حسين الواد في دراسته للبنية القصصية في رسالة الغفران.

السرد في القصة.

3 ـ الشكل والجنس الأدبي:

إن دراسة سياقات السرد في القصة، ووظائفه من الأساسيات المنهجية التي نهض بها الدرس الشكلاني منذ انطلاقه من حلقة موسكو اللسانية سنة 1915 حيث كرست جهدها النقدي لتمييز الخطاب الأدبي من خلال (اللغة والشكل) بغية في رفع الكلام من درجة الصفر إلى الدرجة الفنية من خلال التمايز والاختلاف في أشكال الكتابة على الرغم من وحدة الفن والموضوع، فكان يمكن . على أساس من ذلك . وضع الحدود الفاصلة بين التصنيفات الأدبية[2]، أي نظرية الأجناس الأدبية التي لها الأثر الكبير في توجيه العملية النقدية وتحديد وسائلها الإجرائية.

انطلاقاً من مبدئية نرى أن (الجنس) الأدبي من حيث المفهوم لا يعني الظاهر الوعائي[3] الذي لا يحمل قيمة في ذاته بل في ما يحمل، إنما هو علاقة تناسبية مسببة بين الظاهر والمحتوى الدلالي، وتكاملية تمنح صفة التميز، الخصوصية للأثر الأدبي عن سواه تمهيداً لتقييمه، بعد إجراء الفحص البنائي على الأثر الأدبي، بواسطة أنماط، التفكير البنيوي التي تشتغل على نمطين من الأنشطة:

الأول : هو التشريح (dissection).

الثاني: هو الربط (conticulation).

أي اكتشاف البنيات الأساسية في النص، ثم إعادة توحيدها واكتشاف علاقاتها الرابطة، العملية تهدف إلى حقيقة أن (شكل القصة مرتبط أصلاً بالوظيفية التي تشكل من أجلها)[4]، فكان هذا التواشج بين الشكل والوظيفة يعبر عن الاهتمام بمدى قدرة المبدعات على تحقيق أغراضها[5]، من هنا كان الأدب مفصحاً عن حقائق يصفها هو وليس من همه نقل الأشياء والمفهومات من واقعها

---

(1) . ينظر: أثر اللسانيات . 107.

(2) . أثر اللسانيات . 99. 100، ينظر: نظرية البنائية: صلاح فضل، المدخل أصول البنائية، 23.

(3) . ينظر: مقدمة في نظرية الأجناس الأدبية: الشمعة، مجلة المعرفة عدد 177، سنة 1976. ص 6، ينظر النص الروائي، برنار فاليط، الأجناس السردية، 18.

(4) . الشمس والعنقاء: خلدون الشمعة، 25.

(5) . نفسه، 25.

الطبيعي، ولثنائية الشكل والمضمون علاقة جدلية فـ(الشكل نظام العلاقة بين الكلمات وبين الرموز وهي لا تكتسب معانيها المتفجرة إلا من خلال موقعها في منظومة الشكل البنياني)[1]، فللأدب حقائقه الفنية يعرضها لمقاييسه الخاصة للتأثير ولا يفترض أن يشير إلى حقائق خارجية لها وجودها العياني الحسي في الطبيعة، عليه يكون الشكل هو ملتقى غايات النص ووسائله، مجلى تقنيته اللسانية والدلالية.

وبإزاء الكلام عن الشكل والجنس الأدبي، يهم الدراسة . من ناحية المنهجية . تصنيف نموذج الدراسة التطبيقي وهو القصة الصوفية قبل الاستغراق في فحص متنها الحكائي وبنيته ومكوناتها، فثمة حاجة لتحديد الجنس الذي ينتمي إليه المتون الحكائية الصوفية، على أن الباحثة تشعر بضرورة تأخير الكلام في هذه المسألة إلى ما بعد الفحص النقدي البنائي للمتون الذي يستغرق فصول الدراسة كلها، بافتراض أن الحديث على (الأجناس) يتبع تحصيل صورة مكثفة لسمات النوع ومكوناته وأنساقه البنائية والهيكلية، إلا أني وجدت تقديمه هنا في المدخل أكثر جدوى لدواع منها:

أولاً ـ أن المدخل مخصص لتقديم صورة مكثفة لثوابت المنهج ومنطلقات الرؤية النقدية في بعدها النظري، وهذا من شأنه تمهيد الأرض أمام الفحص النقدي، وتنقية المادة الأساس من الاختلاف في هويتها.

ثانياً ـ إن مقولتي (الشكل والجنس) متلازمتان في المنهج الشكلاني البنيوي لنقد القصة.

ثالثاً ـ إرساء أساس منهجي واضح تتجلى فيه صلاحية المادة المدروسة للبحث والمعاينة.

فإلى أي مدى يمكن وضع الحدود الجامعة المانعة . على لغة المناطقة . بين نمط (الحكاية) ونمط (القصة) لننتهي إلى تقرير تصنيفي عن جنس المتن الذي تشتغل عليه الدراسة الحالية، والمآل في هذه المسألة يحدو الركاب إلى مقترح (خلدون الشمعة)[2]، حين صنف الأنماط الأدبية التسعة بحسب أركان الرسالة

---

[1]. نفسه، 27 . 28.

[2]. ينظر: مكانة الشعر في الثقافة العربية المعاصرة، بحث للـ(الشمعة) بعنوان: (بحث في جدلية الأجناس الأدبية) . 9، وناقشه توفيق الزيدي في أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث . 100، وينظر: دينامية ←

الأدبية الثلاثة المبدع والمتلقي بين الحضور والاحتجاب، نجتزئ من المخطط الأجناس التي تجد أن المتن الحكائي الصوفي متحير بينها:

أركان الرسالة الأدبية . الأجناس	**الحكاية**	**القصة القصيرة**
المبدع	حاضر	محتجب
المبدع	تتلى أو تقرأ	تقرأ
المتلقي	جمهور أو قارئ منفرد	قارئ منفرد

جدول رقم (1).
موقع أركان الرسالة الأدبية بين الحكاية والقصة القصيرة.

الملاحظ من خلال الجدول، أن نمط (الحكاية) جعل المبدع فيه (حاضراً) أي (حكواتي) يقص على مستمعين حاضرين بمعنى أن (الحكاية) في نظر (الشمعة) هي في حدها (الشفاهي) سواء على المستوى الارتجالي (التلاوة) أو (القراءة) أي أنه حاضر صوتاً وعياناً. وأجده أميل إلى أن تكون (الحكاية) مروية شفاهياً بدليل حضور المبدع على عكس (احتجاب) المبدع في نمط (القصة) التي يراها (الشمعة) نمطاً (كتابياً) بدليل احتجاب مبدعها، وتلقيها يكون بـ (القراءة) فقط لا بالاستماع. إذن، أين يقع المتن الحكائي الصوفي ضمن هذا التصنيف؟ الذي وقفتُ عليه من نماذج من القصص الصوفي تنبئ عن أن نوع المروي الصوفي هو نمط حكائي شفاهي ابتداءً من القطب أو الشيخ إلى المريد أو الطالب يبتغي منه توجيه أخلاقي ومذهبي معين خاص بالمذهب والطريقة الصوفية، ثم بعد ذلك دوّنت، أي ثبتت في صيغة كتابية أوقفت صيرورتها المستمرة والمتغيرة مع كل رواية شفاهية، فكانت التدوين هو آخر مرحلة تطورية وصلت إليها الحكاية في مراحلها الشفاهية، والتي بالتدوين أصبحت ذات وجود معين ثابت محدد. هنا نجد أن الحكاية الصوفية لم تتوفر على العناصر الثلاثة التي اقترحها (الشمعة) في تصنيفه؛ فوجد هنا عنصراً رابعاً هو (السارد) أي (المدون) الذي استقرت على يديه صورة الحكائية النهائية، فما دام النقد يتناول

النص:محمد مفتاح، 129.

بالدرس الشكل اللساني المدوَّن . وهو الأصح منهجياً ويقيم عليه فحصه ومعاينته النقدية والتحليلية وليس أصولها الشفاهية الضارية في أذهان الناس،..أمكن أن نطمئن إلى عدِّ المتن الحكائي الصوفي من نمط (القصة) الذي لم يرق إلى تقنية القصة القصيرة الحديثة، لكنه يبقى منجزاً أدبياً أتقن سارده وظيفتي التسجيل (التدوين)، والتفنّن (التشكيل).

4 ـ تبيئة المناهج الغربية لدراسة الأدب العربي:

ـ يطرح المنهج الشكلاني في نقد القصة، قضية سهر لها المتشيعون ضد المناهج الحديثة والفكر الغربي، جراها واختصموا.. مفادها مدى صلاحية المناهج الغربية لدراسة نص عربي على اعتبار ذلك الاختلاف الجنسي والقومي والحضاري واللغوي ممّا يجعل تناسب القوالب مع المادة المدروسة، أمراً يشي بـ(التجوّز) والهجنة إن لم يكن تبعية إيديولوجية محسوبة...

بدءاً، ثمة قناعة سارت على هديها فلسفة العلوم المختلفة أنواعها وأشكالها وهي أن طبيعة الموضوع تفرض نوع المنهج المتبع في دراستها، وليس المنهج سوى: (طريقة في البحث، ومبادئ تلتزم خلاله، ومفاهيم توظف فيه) [1]، ويشرح د.الجابري الأركان الثلاثة للمنهج؛ فـ(الطريقة) هي مجمل عمليات الاستقراء والاستنتاج والمقارنة التي يقوم بها الباحث لاختبار مادته العلمية، و(المبادئ) جملة أسس لها طابع أخلاقي علمي منها التزام الموضوعية واعتبار العلاقات السببية وغيرها، أما (المفاهيم) فهي المعاني الكلية التي يتم بها تحويل موضوع البحث من مادة خام أولية إلى كيان له معقوليته في أحداث علاقات تناسبية في نظامه تستخلص منه آفاقه وتجلياته الدلالية والمفاهيم تتغير من نص إلى آخر، أما الطريقة والمبادئ فهي ثوابت عقلية منهجية يصلح تطبيقها مع كل الموضوعات لأنها تختص بنظام التفكير العقلي، الذي في مكنته أن يؤطر أي موضوع ضمن أي مشرب معرفي كان.

استنتاج:

تأسيساً على ذلك، فإن المنهج الشكلاني البنيوي بتكامل طروحاته المتنوعة، يشكل بالنسبة لموضوع الدراسة الحالية، طريقة ومبادئ منهجية لدراسة المفاهيم

---

[1] . *العقل السياسي العربي محدداته وتجلياته: د.محمد عابد الجابري . 8 . 9، وينظر: نقد الحداثة: الآن تورين، تر: أنور معين، 205.*

الصوفية التي عرضتها أو تعرضت إليها أنواع القصص الصوفي ضمن المدة الزمنية التي تأطر بها البحث غير متشاغلين بالشكل عن الأبعاد الدلالية والرمزية في النص الصوفي ومنها سنشتق جوهر القيمة الدلالية التي تفجر بها النص الصوفي منطلقين من قناعة ترى أن الكلام الصوفي طرح مفاهيمي مغاير بالدرجة الأساس، يتشكل على أنماط مختلفة من الأداء مع وجود روح من التشابه تسري في مفاصل نصوص متعددة، فـ(البنيوية تسعى إلى تحديد أشكال متكررة في الأعمال الأدبية،... وليس هناك منهج أكثر ملائمة من البنيوية للتحقق من مدى اعتماد الأعمال المختلفة على أشكال متشابهة) [1]، عليه يمكن إيجاز المميزات التي تفصح عن صلاحية البنيوية لدراسة التراث العربي القديم في الإشارات الآتية:

أولاً ـ أن البنيوية نظام من الرؤى النظرية مهمته الكشف عن البناءات التي يتمفصل منها جوهر النص، وعموده الفقري، (فيؤدي هذا بدوره . إلى تناسب المنهج في مجال تحليل نصوص أدبية لم تفهم أو أسيء فهمها... فملائمة النسق البنيوي لنقد النص العربي التراثي ليست مسألة عشوائية[2]..... [بدليل استناد البنيوية أ ساساً إلى الأدب الشعبي والأساطير والخرافات]، الأمر الذي يجعل البنيوية ذات مصداقية في التعامل مع النصوص التي تشكل إرث الذاكرة الجمعية لمجتمع ما.

ثانياً . البنيوية في مراحل تطورها وارتقائها نحو تكامل الرؤية للنص الأدبي، إنما تحقق لها ذلك بعد ذلك الاحتكاك الذي حدث بين التراث العلمي الغربي، مع مظاهر حضارية وثقافية لشعوب أخرى، خرجت بها البنيوية بوصايا لها من الشمولية قدر ما فيها منه العمق، من هنا، جاءت ملاءمة الدرس البنيوي لفحص التراث الأدبي العربي، على

---

[1] . *بناء النص التراثي . فدوى مالطي . 51، ينظر قضية البنيوية: عبد السلام المسدي . 123. (الفكر العربي والمشروع البنيوي).*

[2] . *بناء النص التراثي: فدوى مالطي . 13.*

الرغم من الاعتراضات الكثيرة الموجهة ضدها[1].

ثالثاً ـ تأسيساً على النقطتين السالفتين، لوحظ حفاظ البنيوية على جوهر النص الأدبي من حيث المفاهيم والدلالات، قائماً، معنى هذا "الاعتبار للسياقات اللا نصية الفاعلة في بناء أنساقه وتشكيل معماره اللساني، فأعلنت البنيوية حضور البيئة عاملاً مؤثراً في الصياغة الأدبية، لكن المشكل يكمن في أ يهما الأولى بالتقديم عند الدراسة التحليلية؟ الشكل أم سياقه اللا نصي...؟ و بافتراض (التحليل يبتدئ بالنص نفسه يمكن بالتالي أن نتناول مسألة علاقة النص ببيئته بمعنى أن سياق العمل الأدبي يعقب تحليل النص نفسه)[2].

من خلال ما سبق، إن العمل البنيوي في رؤيته الشكلانية، قائم على نسق تكاملي؛تنهض الدراسة الوظائفية بتحليل المتشابه في الأحداث والوقائع، ومن جهة أخرى فالترابط بين الشكل والوظيفة ليس عارضاً ولا تعسفاً فيمكن دراسة الشكل في مستوى آخر هو مستوى اللغة، وبالنتيجة فإن دراسة الأشكال تسمح بمعرفة العلاقات الوظيفية)[3]. واستجماعاً لجملة الخصائص والمميزات التي اضطلع بها الدرس البنيوي، تجعل من الممكن تبيئة المنهج الغربي ويتسع لاستيعابها وليس العكس لأن الهدف هو جعل المنهج قادراً على التعبير عن المضامين الحقيقية التي هي أقرب تصوراً إلى قصد المؤلف ونيته.

■■■

---

[1]. *أوجزت أهمها (فدوى مالطي)، وهي ستة مراجع، ينظر بناء النص التراثي. 14، وما بعدها.*

[2]. *نفسه. 7، وينظر: التحليل البنيوي للسرد: سامية أحمد، الأقلام، عدد3. سنة 1978، 4.*

[3]. *في أصول الخطاب النقدي الجديد: أحمد المديني. 21، وينظر عناصر القصة: شولز، 71، ومدخل إلى مناهج النقد الأدبي. 105.*

الفصل الأول

مكونات البنية السردية
للقصة الصوفية

ـ أنماط القصة الصوفية

. **المبحث الأول:** بنية الاستهلال في القصص الصوفي.

1 . الاستهلال في القصص الصوفي الذاتي.

2 . صيغ الاستهلال.

3 . الاستهلال في القصص الصوفي الموضوعي.

4 . بنية الاستهلال في القصص الاسترجاعي.

. **المبحث الثاني:** ثنائية الراوي والمروي له.

1 . الراوي و المروي له في القصص الذاتي.

القصة والحكاية.

2 . المؤلف والراوي.

3 . أنواع الرواة وصفاتهم.

4 . في القصص الموضوعي.

5 . في القصص الاسترجاعي.

. **المبحث الثالث:** بنية المروي الصوفي.

1 . استرجاع الأحداث واستباقها.

مكونات البنية السردية

توطئة:

لكي ما تتحصل صورة جلية عن هيكل البناء السردي لمنظومة حكائية ما، لابد من أن يتم ذلك من خلال البحث في مكونات هذا الهيكل البنائي، بدءاً من متونه الحكائية وصولاً إلى بناه الحكائية، فالهيكل السردي قائم على بنية خطاب سردي مُنْتَج ومقصود يتوافر على أركان الخطاب الأدبي الثلاثة الأساس (المخاطِب . الخطاب . المخاطَب)، من هنا كانت (السردية تبحث في مكونات البنية السردية للخطاب من راوٍ ومروي ومروي إليه، ولئن كانت بنية الخطاب السردي نسيجاً قوامه تفاعل تلك المكونات، أمكن التأكيد: أن السردية هي العلم الذي يُعْنى بمظاهر الخطاب السردي؛ أسلوباً وبناءً ودلالة) [1]، فلا تتشكل البنية السردية لمنجز حكائي ما إلا بتضافر العناصر المكونة الثلاثة، و الدراسات السردية بدءاً من (فلاديمير بروب) في مصنفه (موروفولوجيا الخرافة)، حتى (جيرار جينيت) صاحب المصنف الذي تأصل على يديه مفهوم السرد وحدوده المنهجية والإجرائية، (خطاب السرد)، إنما عنيت بهذه العناصر . وأولتها الاهتمام الذي تستحق، على اختلاف توجهاتهم في النظر والمعالجة؛ بين ممعنٍ في تقصي الجانب، الوظيفي والدلالي في السرد، بين معْني بمظاهر الخطاب اللساني، وبين الاثنين ثمة رؤية توفيقية تؤمن بتفاعل الجانبين وانسجامهما لتحصيل أبعاد التجسد الإبداعي للصيغ التعبيرية والمضامين البلاغية والسيميائية، فالقصة (لا تتحدد فقط بمضمونها ولكن أيضاً بالشكل والطريقة التي يقدم بها ذلك المضمون)[2]، من هنا برزت أهمية (الشكل) للمادة الأدبية، فهو الطريقة التي تقدم بها القصة المحكية

---

[1] . السردية العربية: عبد الله إبراهيم . 9، والعلم الذي موضوعه البنى السردية هو علم السرد، ينظر: معجم المصطلحات الأدبية الحديثة: سعيد علوش . 111، وتحليل الخطاب الروائي: سعيد يقطين . 19.

[2] . بنية النص السردي، حميد لحمداني . 46.

وهو مجموع ما يختاره الراوي من وسائل وحيل لكي تقدم القصة للمروي له)[1] فالشكل والمضمون هما أسس بنية أي خطاب سردي أو أدبي، ولا يمكن فحص بناه الزمنية والمكانية والشخصية والسيميائية، مالم يتم تبيان الأسس التي قامت عليها واستندت إليها بوصفها وجوداً لسانياً ظهرت أشكاله الأسلوبية والأدائية في خلال أنساق سردية معينة يختارها السارد على وفق مقصدية تحقق أهدافها الاستقبالية المرجوة.

وإذ تتحرك الدراسة الحالية على وفق هذه الرؤية التكاملية في محاولة فحص المنجز الحكائي الصوفي في العصر العباسي، لابد من استيفاء جانبي السرد المهمين: اللساني والدلالي، وذلك للخصوصية التي يتوفر عليها المتن الحكائي الصوفي بوصفه منجزاً أدبياً توافرت فيه عناصر الاتصال "الاجتماعي والفكري وسياقات الثقافة العربية التي يتماهى فيها الأديب مع المجموع، وكذلك هو غير خلو من العناصر الجمالية التأثيرية والتي يقف فيها دور المتلقي واستقباله للنص محوراً مهماً في إبداع النص، وتلك حقيقة توفر عليها الفن القصصي عند العرب؛ فهو يقوم على أساسيين: (الأول اجتماعي والثاني جمالي، وهذه خاصية ينفرد بها القص من بين أجناس الأدب، ولئن كان تمييز الاجتماعي من الجمالي، ضرباً من المستحيل، وكذلك من المستحيل أ ن ينفرد الجمالي بالقص تماماً كما من غير المعقول أن ينفرد الاجتماعي به ويظل فناً)[2]، فلا يمكن القول مثلاً، على القص الصوفي أن الغاية هيمنت على الشكل، حتى صار الشكل التعبيري (معبراً) فقط (لإيصال) غاية وعظية أو أخلاقية، نعم، إن الهدف الإقناعي عنصر مهم وأساس في القول الصوفي بوصف الأخير محاولة لضبط اللا متناهي (الفكرة الصوفية) في صيغ متناهية (أساليب أدبية شعر، قص، أخبار...)، وإلا لما احتاج الصوفي إلى تسطير تجربته الصوفية في هذا المتعدد من الأشكال الأدبية، وكان اكتفى بشكل واحد...، فمحاولة الصوفي (الأديب) هي فعل اختيار الخط الدلالي المراد توجيهه إلى المتلقي من خلال زج هذه الدلالة في (أشكال) جميلة، هذا الاختيار من ضمن المتعدد، يشخص قيمة أسلوبية، وهل يقوم الأسلوب الأدبي إلا على الاختيار والتوزيع والاتساع[3]، أما عد الخطاب الأدبي صيغة

---

(1). نفسه. 46.

(2). العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي: محمد فكري الجزار. 110. 111.

(3). ينظر: الأسلوبية والأسلوب. المسدي 70. 82، ومعايير تحليل الأسلوب، ميخائيل ريفاتير. 44. 54، وأثر اللسانيات في النقد العربي الحديث: توفيق الزيدي. 83. 86.

أدبية لنقل الواقع فهذا فهم محرف لنظرية (غولدمان) التي تنفي مفهوم (الانعكاس الآلي) للواقع في المضمون الأدبي، فـ(غولدمان) يهتم بالنص بنيةً متكاملةً شكلاً ومضموناً بالمفهوم البنيوي مما جعله يسمي اتجاهه بـ(البنيوية التكوينية)[1]، إذن العمل الأدبي ينظر إليه نقدياً من منظار استيفاء جميع محددات النص وبواعثه وكذلك انعكاساته وتجلياته، ولا يتحول الناقد إلى عالم اجتماع أو نفس أو تاريخ... تأسيساً على ذلك، فإن فحص القصة الصوفية لابد أن يستوعب مجمل هذه الرؤى لكونها ثرية بجانبها الدلالي فضلاً عن تنوعها في الأشكال والصيغ والأساليب، وقبل ذلك نجد حاجة إلى تصنيف أنماط القصة الصوفية، لحضور دواع نصية بدت للباحثة القصة الصوفية ليست نمطاً واحداً وتيسيراً للفحص المنهجي لابد وأن تكون المادة المدروسة على قدر مناسب من التلاؤم لكي تتضح السبل لتشخيص خصائص النوع.

أنماط القصة الصوفية:

توفر المنجز الحكائي الصوفي على تنوع في الرؤية، وفنية في الطرح، لذلك وجدت ضرورة أن نصنف هذا المنجز تمهيداً لدراسته وتحليله على وفق المنهج المختار، ولولا هذا التصنيف لاكتسب البحث صفة الإعمام التي لا تتساوق مع النظر العلمي الموثق الذي تتماز به من سواها.

بناء على ذلك، بدت القصة الصوفية مؤسسة في ضوء موقع الراوي وصوته، على نمطين:

1 . قصص ذاتي: مروي بلسان البطل نفسه عن نفسه فهو البطل والراوي معاً، أو مروي عن شيوخ البطل يكون الراوي فيه شاهداً على حدث أو مشاركاً فيه أو مخبراً عن مضمونه، وتدخل ضمن (الذاتي) قصص (الكرامات) التي أجد أنها على كونها تشمل فعلاً خارقاً إلا أنها ذات طابع فردي ذاتي أو منقولاً عن ذوات.

2 . قصص موضوعي: قصص يرويها راوٍ مفارق لمرويه تماماً، فهو يصف ويسرد ويستخلص الحكمة.

ثم بدا لنا نمط آخر من القصص الراوي فيه إما يخبر عن نفسه أو يرى

---

(1) . *أثر اللسانيات . 146، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي: غولدمان وآخرون . 55، وما بعدها، والنقد الروائي والأيديولوجيا، حميد لحمداني 45 . 61.*

لغيره أو يخبر عن رؤية غيره لغيره، لحدث يخلقه عالم (اللاوعي) في الأحلام والرؤى والمنامات ما كان منها يخص الأحداث الماضية للإنسان أم الأحداث المستقبلية ذات السمة التنبؤية من خلال رؤيتها في المنامات، ونظراً لكونها تشغل حيزاً مهماً من المنجز الحكائي الصوفي، وتوفرها على تقنيات القص الأدبي، أمكن إضافتها نمطاً ثالثاً مقترحين له تسمية.

3 . قصص استرجاعي: وهو قصص صوفي تخيلي يقوم على استرجاع أحداث جرت تفاصيلها في عالم الرؤى والأحلام لشخوص وأفكار لها تجسداتها في عالم الحس[1].

هذه الأنماط الحكائية الثلاثة ستغطي نماذجها التطبيقية رقعة البحث وعلى وفق ما يتجلى في عيناتها، يتم فحص القصة الصوفية بنائياً، ونظراً لضخامة المنجز الحكائي الصوفي وسعته وثرائه وتنوعه... اعتمد البحث على عنصر انتقاء النماذج الأدبية المتميزة التي تطرح الفكر الصوفي أولاً ثم جمالها في الشكل والأسلوب، والأداء، من دون إغفال الجانب الكمي الذي سيشار إليه في الهوامش المرفقة بمباحث الرسالة التي تشير إلى وجود الظاهرة في نماذجها التي لم يتسن للباحثة الاستشهاد بها جميعاً لأن تلك غاية يتعذر على هذه الدراسة المتواضعة استيفاؤها.

■■

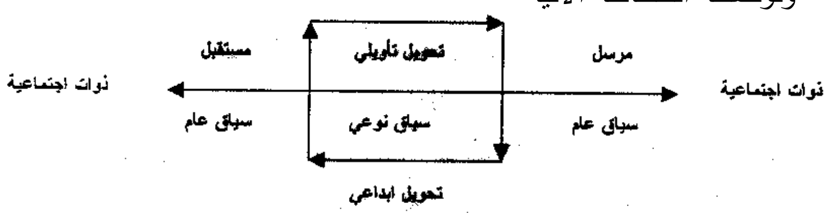
---

[1] . المنامات والرؤى هي أحد المنافذ للتجربة الصوفية وطريقتها في الوصول إلى ما لا يدركه الحس، ينظر: المعرفة الصوفية، ناجي حسين جودة . 199. 200، وهناك تقسيم آخر اقترحه د.فائز طه عمر وهو حكاية واقعية، وخارقة، وفنية موضوعية، ينظر: النثر الصوفي . 65.

المبحث الأول
بنية الاستهلال في القصص الصوفي

تقف موضوعة (الاستهلال) في القصة، عنصراً له تأثيره الذي يتوزع على مدارين: الأول: نفسي استقبالي، على اعتبار القص الأدبي رسالة (مروياً) صادرة عن مرسل (راوٍ) قاصدة (مستقبلاً) مروياً له، وهذه هي أركان الرسالة الأدبية فمن منظور الاتصال يتحتم النظر إلى أدبية القص أو شعريته (من خلال أركان الرسالة) وبين كل من المرسل والمستقبل سياق مشترك تقع الرسالة على مسافة منه، المسافة تشغل آليات تحويلية من السياق إلى المرسلة فيما يخص المرسل إبداعياً، ومن المرسلة إلى النص، عبر السياق فيما يخص المستقبل تأويلياً) [1].

وتوضحه الخطاطة الآتية



من خلال هذا، تبرز أهمية الاستهلال ودوره في الجذب، والاستقطاب اللذين يمارسهما تأثيراً في ذات المتلقي ووعيه وإدراكه وذوقه.

المدار الثاني: بنيوي أسلوبي، يتمثل في البعد البؤري الذي ينهض به الاستهلال في إضاءة دلالات القصة ومضامينها وسياقاتها وما سيأتي من أحداث وما ستكون عليه الوظائف الرئيسة في القصة، كما يبين الاستهلال عنصر

---

(1). *العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي. 111.*

التغليب فالقصة التي عنصرها الحدثي الأساس، زمني تبتدئ بإشارة لفظية زمنية وكذلك إذا كانت مكانية أو شخصية. لأجل هذا جعل (جينت) عملية تحليل النص القصصي أو الحكائية المقصوصة، لابد أن تنطلق مستوعبة ثلاثة أبعاد هي:

أ . **الحكاية:** أي صلة الأحداث التي تدور في إطار زمني ومكاني ما . وتعلق بشخصيات من نسج خيال السارد تدخل في تحليل الوظائف.

ب . **السرد:** وهي العملية التي يقوم بها السارد أو الحاكي أو الراوي وينتج عنها النص القصصي المشتمل على اللفظ (الخطاب) القصصي والحكاية.

ج . **الخطاب القصصي أو (النص):** وهو العناصر اللغوية التي يستعملها السارد مورداً حكايته في صلبها[1].

فثمة علاقة قائمة بين الحكاية التي تسردها نصاً والحكاية المروية، أو بين ما يطلق عليه اختصاراً الخطاب السردي أو الحكاية[2]. من هنا كان ارتباط القول (الحكي) بـ(طريقة القول أو الحكي) قضية تلازمية ضروري توافرها في عملية تحليل القصة نقدياً ولا سيما إننا سنجد أن هذه القضية التلازمية سيكون لها الأثر الفاعل في توجيه (وجهات نظر) السارد في السرد حين تدرس طرائق السرد وآلياته في مباحث الرسالة القابلة، إذن كل مفصل من مفاصل البناء الهيكلي للقصة يوفر قيمة بنائية مهمة لإجمالي قيمة العمل الأدبي واستقراء دور وأهمية كل مفصل تؤتي أكلها في فهم العمل الأدبي بأكمله.

يأتي مفصل (الاستهلال) مفصلاً مهماً من مفاصل الخطاب القصصي، فكما أن (النهاية) لها أهمية تستأثر باللحظة الحاسمة التي ينفك فيها الصراع بين البنية الشكلية من جانب، وبنية الموضوع التي تنعكس خواص السياق الاجتماعي فيه من جانب آخر[3] وبما تحمله الخاتمة من عناصر إثارة تخيلية للمتلقي وتحصيل متعة الاكتشاف وانفراج الأزمة وتحصيل الغاية، هذا فضلاً عن النهايات المفتوحة وهي تفتح أفقاً متجدداً للاحتمالات والتدعيم المتكرر للظاهرة (مضمون القصة)... كان للاستهلال أهمية منفردة من ناحية تأديته. وظيفة (جلب انتباه

[1]. ينظر: خطاب الحكاية: جينيت . 40، عودة إلى خطاب الحكاية: جينيت . 14 . 15، ومدخل إلى نظرية القصة . 73. 74.

[2]. ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص: صلاح فضل . 322.

[3]. ينظر: نظرية البنائية، صلاح فضل . 443.

القـارئ أو السـامع أو المشـاهد وشـده إلـى الموضـوع، فبضـياع انتباهـه تضـيع الغايـة)[1]. من القص، فالاستهلال يحمل (ضمناً تاريخياً وتقليداً ما، وله بعد ذلك، أعراف بناء وطريقة قول، وقد يكون أقرب في حالات ما، إلى المبدأ الشفاهي في القول وفي العمل)[2]، وكثيرة هي إشارات القدماء البلاغيين والنقاد العرب إلى الاهتمام بالابتداءات[3] والطوالع، وكان أكثر اشتغالهم على قوة التأثير النفسي التي تنهض بها الابتداءات الجيدة ولهذا عدها (أسامة بن منقذ) دلائل البيان حيث قال (أحسنوا الابتداءات فإنها دلائل البيان)[4]، ومتى ما توجه النظر إلـى الـنص الأدبـي علـى أنـه وحـدة نسـيجية مترابطـة تتناسـب فيهـا العلاقـات العضوية لتكون كلاً موحداً يشد بعضه بعضاً ويؤول بعضه إلى بعض... أمكن أن نـدرك القيمـة التـي يـنهض بهـا الاسـتهلال فـي الإيـذان والتلمـيح بالقابـل مـن الوظائف والأحداث، بناءً على ذلك، بدت ضرورة اشتمال الاستهلال من ناحية بنيته الداخلية على جملة مظاهر ومقومات؛ يقف في مقدمتها (ثراء الكلمة، و الصورة وقابلية إثارة التأويل والتداعي؛ فالنص ليس جملاً متراصفة يقولها راوٍ أو متكلم، وإنما هو نسيج يرتبط بالبداية الاستهلالية بخيوط ممتدة مشدود إليها) [5]، من هنـا، كـان الاسـتهلال مسباراً مهمـاً لتشـخيص براعـة الـراوي أو الأديـب فـي إنجاز استهلال قوي الوشيجة بمفاصل النص من خلال بنيته السردية التي يقف منها فعل الزمان والمكان والشخوص، مكونات أساساً لبنية أي نص سردي، فمن خلال التحرك الحر والمتمكن داخل هذه المكونات، أمكن إنجاز تشكيلات أسلوبية متطورة تشكل بمجملها فنية الخطاب الأدبي بأكمله[6].

إن التطور الحاصل في بنية الاستهلال القصصي في العصر الحديث، في مجال القصة والرواية، واحدة من أهم سمات الفن الروائي والقصصي الحديث بفعل التطور الهائل لتقنيات الكتابة الروائية ا لحديثة، وقد لا ينطبق الأمر نفسه مع القصص التراثي بسبب احتكامه إلى الارتجالية والشفاهية التي توجز الحدث كي تصل إلى استخلاص الحكمة من القص، وتعنى بالوظائف أكثر من تشكيل

---

(1). الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي . 22.
(2). نفسه . 21.
(3). ينظر: البيان والتبيين: الجاحظ . 1 . 125، عيار الشعر . ابن طباطبا . 20.
(4). البديع في نقد الشعر: تح . محمد أحمد بدوي، وحامد عبد الحميد . 285.
(5). الاستهلال فن البدايات . 31.
(6). ينظر: نفسه، 31.

لغة موحية ذات تقنيات خاصة، وهذا لا يعني أن القصة الصوفية قصة حدث فقط إنما يشتمل نظامها العلامي على مراعاة (كيفية) الإيصال بمقدار مراعاة (ماذا) يوصل للمتلقي، فالعلاقة بين (الكيف) والـ(ماذا) علاقة وجودية متكاملة لا تظهر (المادة) إلا في (شكل) معين يختاره الأديب لها عملاً بهذا التكامل فإن احتلال (الاستهلال) موقعاً متميزاً في بنية القصة الصوفية دالاً على الوظيفة التي ينهض بها في عملية السرد فهو يحمل مؤشرات تنبئ عما سيكون وكيف يكون داخل النص نفسه، ومؤشرات أخرى يدرك منها القارئ كيفية بناء النص؛ فاشتغال الاستهلال على هذه المؤشرات يمنحه قيمة نصية ودلالية مهمة يجعله ركناً لا يمكن الاستغناء عن وظيفته المؤداة في جسد النص القصصي ولهذا كانت (الفقرة الأولى بالطبع تنطوي على أهمية كبيرة وهذه هي النقطة التي تأسر عند القارئ تفقده إلى الأبد)[1] بحكم ما توحي به المقدمة الاستهلالية أو إيقاظ لملكة ا لتوقع والحدس بـ القابل من الأحداث.

والاستهلال مرتبط ارتباطاً وثيقاً بمكونات البنية السردية، الأخرى للقصة، وخاصة عنصري الزمان والمكان، ولهذا فإن كانت بنية النص مكانية، رأيت تفوق المكان على الزمان في الاستهلال، وإذا كانت زمانية، رأيت تفوق الزمان على المكان فيه[2] توافقاً مع استراتيجية القص وموضع الراوي والمروي له.

ويوفر الاستهلال فضاءاً متاحاً لتشكيل الشفرة التأويلية التي يعدها (بارت) العنصر الخالق للأسئلة داخل النص والموجد الحلول لها أيضاً[3] فإذا ما كان الاستهلال متقناً ذكياً موحياً، أمكن أن يقود إلى شفرة سرد القصة التي تثير الحكاية بموجبها الأسئلة، وتخلق التشويق والغموض قبل حلها، فمن يتقن الابتداء؛ يحسن المعالجة والاختتام، فبهذا يخلق الاستهلال عنصراً استقبالياً عالي الكفاءة وهو (إطار لا غنى عنه، ينظم عملية الرواية والتلقي معاً) [4] فيتشارك المؤلف و المتلقي في خلق النص وتلك مزية العمل الأصيل؛ الذي يصل بالنص المبدع عبر مستويات السيميولوجيا والإشارات... والإيقونات ثم الرموز [5] التي تتنوع فيها الدلالة وتتكشف، وتصبح العلاقة بين الدال والمدلول افتراضية تأويلية مفتوحة.

---

[1] . فن كتابة الرواية . 65، وينظر: بناء الرواية: سيزا قاسم . 30.
[2] . ينظر: العنوان وسيميوطيقيا الاتصال . 124.
[3] . ينظر: البنيوية وعلم الإشارة: تر. مجيد الماشطة . 106 . 107.
[4] . السردية العربية . 196.
[5] . نظرية البنائية . 445، وينظر: العنوان وسيميوطيقا الاتصال . 40.

وفي نصوصنا العربية التراثية، يعنى بالاستهلال أو صدر الحكاية الذي يقابل الآن في القص الحديث (العنوان) في النص القصصي، فالبحث في كيفية انبثاقه قبل أو بعد إنجاز العمل، عنصر الإيجاز والكثافة فيه، مقدار ما يحمل من إشارة إلى أحداث القصة مستوى بلاغته الأسلوبية... وأمور أخرى يشتمل عليها العنوان، تعطي صورة جلية عن دور العنوان في تأدية وظيفته على المنحيين الدلالي والاستقبالي، وتتحكم بـ(العنوان) ثلاثة مؤشرات مهمة هي المؤشر (الأيديولوجي، الجمالي، الدلالي[1]) فضلاً عن القيمة السياقية التي يمثلها العنوان فلا يمكن حذفه أو فصله عن النص حتماً.

من هنا، برزت أهمية دراسة الاستهلال في القصص الصوفي، انطلاقاً من القيمة التي يمثلها في مجمل الحدث القصصي في السرد وسيُدرس الاستهلال هنا على وفق أنماط القصة الصوفية التي سبق تصنيفها إلى ثلاثة أنماط: الذاتي والموضوعي والاسترجاعي.

1 ـ الاستهلال في القصص الصوفي الذاتي:

تتجلى قيمة الاستهلال في هذا النمط من القصص الصوفي الذي ينبني على حكاية حدث أو أحداث للراوي عن نفسه أو منقولاً عن شيوخه ممن رأى أو سمع أو أخبر عنه من قبل عيان... في جملة من الصيغ سيقف المبحث على تقصي أنواعها من خلال النصوص وفحص غايتها الدلالية في تطور الحدث القصصي من خلال رؤية سياقية ثم ما يمكن أن تؤسسه هذه الدلالة من بعد تذوقي استقبالي من لدن متلقي القصة بدءاً أشير إلى حقيقة منهجية تفيد أن أي استنتاج علمي موضوعي لظاهرة ما يتوقف على مقدار (كمّي) توزعت عليه تلك الظاهرة لكي يصح أن يطلق عليها (نظرية) لها بواعثها السابقة، وتجلياتها اللاحقة، معنى ذلك أن النظرية لا تكون نظرية إلا إذا استندت إلى ظواهر متكررة.

والاستخدامات، ومن دون إغفال الاستثناءات يشار إليها في معرض الحديث عن حرية التأليف وتنوعه واستجابته لوعي اللحظة الإبداعية وسياقاتها المؤثرة، فمن غير الموضوعي أن ندعي قيام نموذج لساني محسوب الصيغ والعبارات ينبغي توافره في المنجز الأدبي، فهذا نظر معياري يتقاطع تماماً مع الرؤية

---

(1). العنوان في النص القصصي: محمود عبد الوهاب، آفاق عربية، مايس السنة 91. ص 58، ينظر: ألف ليلة وليلة بلاغة السمع: مالك المطلبي، مجلة التراث الشعبي، 22 لسنة 1992.

الوصفية للفعل الأدبي التي تشتق النظرية من تجلياتها النصية المطروحة.

من الصعوبات التي تواجه الباحث في هذا اللون من القصص هي مسألة (الرواية) الحدث القصصي نقلاً عن (السارد) الأول، وكلما كثرت حلقات الرواية، تضعف الثقة في صحة النقل وتمام الحدث؛ فانتقال رواية عبر أزمان معينة، وأشخاص متباينين في المشارب والثقافة والانتماء والأخلاق، يجعل المهمة عسيرة أمام الباحث حين يقارب نصاً إبداعياً تشوب صحته شكوك ومزاعم كثيرة قد يكون الفاعل فيها محباً تنطلق (تغييراته) للنص الأصل من منطلق (عين الرضا...)، فهذا ليس أقل تشويهاً وتخريباً.

وحتى تصل الرواية إلى آخر حلقة ساردة حيث تنتهي على يديها المرحلة الشفاهية للقصة لتستقر في شكل كتابي له سمة الثبوت من هنا، نجد أن القصة التي وصلت إلينا، إنما وصلت (مقروءة) من لدن أشخاص ومواقف وأزمان نتوقع أجراء بعض التغيرات على وظائف القص، أو شخوصه، ونمط الحوار، هنا يمارس الراوي عملية السرد من خلال (وجهة نظر) انتقلت إليه بمحتواها السردي ثم يبثها مطبوعة بميسمه الخاص، المفترض فيه أنه حلقة ناقلة لا فاعلة[1].

هنا، نعد (سارد) القصة هو (المؤلف) أو الناقل، وعليه سيكون الكلام على بلاغة القص مشوباً بالتحفظ لغياب صورة المؤلف الأول أو على الأقل ضبابيتها.. والذي يهم هذه الفقرة من البحث اكتشاف العلاقة الرابطة التي اصطنعها ذكاء السارد في تشكيل بنية الاستهلال بما يتلاءم مع تطور الحدث في نهاية القصة.

2 ـ صيغ الاستهلال:

تجلت طائفة من الصيغ الاستهلالية المُنْبية عن وعي السارد أو الراوي . سيتم تشخص مزية الاثنين في عملية السرد . بقيمة جملة الاستهلال الأولى في تكثيف الحدث القادم والإيذان به، الأمر الذي يؤدي إلى (اقتصاد) في المفردات الذي لابد وأن يستند إلى (اختيار) واعٍ لوقع الكلمة ودلالتها المؤدية للغرض

---

(1). *هذه المسألة يجب النظر إليها بأناة، مستوعبين ما واجهته الصوفية من صراعات يجعل مسألة الحفاظ على النص الأصل أمراً ليس باليسير تحققه، فضلاً عن توخيهم التقية في عدم التصريح احترازاً وخشية. وهذه القصة أفاضت فيها مصادر التصوف المهمة ينظر منها: الصلة بين التصوف والتشيع ودائرة المعارف الإسلامية . مج 9، مادة تصوف: مقدمة ابن خلدون، 1 . 863، في علم التصوف.*

المقصود ومن هذه الصيغ التي تكاد تشيع في القصص الصوفي بنمطه الذاتي والمحكي عن الذات (صيغة الإسناد)، أو العنعنة؛ التي تمنح النص المروي والراوي مزيتين:

الأولى: قيمة الحدث المروي تكتسب مصداقيتها حين تعرف الجهة المنقولة عنها وتذكر بالاسم، ذلك دليل على (أمانة) السارد الذي نقل القصة عن (الراوي) فيقترب بذلك، نمط القصة من نمط الأخبار والمرويات والأحاديث التي يعتبر فيها التوثق والإسناد وسلسلة الرواة.

الثانيـة: إن السارد حين يصرح بمصادره، إنما يعلن عن (براءة) غير متحققة، من مضمون القصة، أو سمات أبطالها أو أسلوب السرد.

على الرغم من ذلك، فإننا نقارب القص الصوفي الذي بين أيدينا بصورته التأليفية المكتوبة واصفين لا مقننين.

من خلال ما تم الاطلاع عليه من مظان القص الصوفي، تبين شيوع صيغة (قال فلان...)، رواية عن شخص يذكر بالاسم وفي الغالب تكون هذه الشخصية معروفة ضمن إطار الطائفة أو البلاد الإسلامية، وكلما كانت الشخصية معروفة ومشهوداً لها بالخلق والصلاح والعلم والمنزلة الحسنة... كان ذلك أدعى لصدق الرواية، وتكاد توازيها صيغة (سمعت) [1] أو (حدثني)[2] أو ذكر بعض (صحابنا)[3]، فسرد الرواية يتم بعد سماعها مباشرة من راويها وعن طريق وسائط من الأصحاب الذين سمعوا عن آخرين ولعل هذا التوثيق وتوخي الدقة من مصادر الرواية، يعد محاولة لتأسيس رؤية أكثر رصانة تجاه الفن القصصي، كي لا يكون فن تسلية وتزجية أوقات الفراغ، بعد أن استأثر (الشعر) بامتياز من المراتب لا يدانيه فن آخر في ذائقة العربي واختياره فقرن القصة بوسائل تدعيم الثقة في مضامينها يعني نفي الاعتباطية أو التخريف أو الوضع عن القص الصوفي، فالحكايات (جند من جنود الله) كما وصفها الجنيد تتقوى بها قلوب المريدين، وتناقلها العلماء لبثها إلى تلامذتهم تهديهم إلى معالم الطريق في الرحلة الصوفية الشاقة، فللحكاية قيمة وفائدة وحاجة.

---

(1). الرسالة القشيرية 35 . 37 . 38، 39 اللمع، السراج ، 100 . 105، موسوعة المعارف الإسلامية، 9 . 351.

(2). الرسالة القشيرية . 37 . 38 ، طبقات الصوفية . السلمي 1 / 35 . 40.

(3). الطبقات الكبرى: الشعراني 1/ 98.

وانبناء هذه الغائية المفيدة، لابد أن يقام على أساس نظام متكامل توخى فيه حيازة اهتمام السامع، وتفتيح ملكته الذهنية في التوقع والترقب واستشفاف النتائج من خلال المقدمات وهذا مبتغانا في هذا المبحث ونظرة في الأمثلة التطبيقية تتوضح هذه الدلالة:

عن أبي يزيد البسطامي، قال: (كنت جالساً يوماً وعندي أربعة من الصالحين، فأتى بطاس فيه عسل، وإذا فيه شعره فوُضعَ بين أيدينا....).[1] فقال كل منهم قولاً فيها حتى انتهى الأمر إلى البسطامي فأحسن في الوصف. ابتداء الحكاية عن الذات أردفها بجملة (وعندي أربعة من الصالحين) صدر بها الحكاية أعلاماً لما سينهض به هؤلاء من وظيفة خلال السرد إلا وهي إثبات (الأستاذية) للبسطامي في المعرفة واكتناه الرموز والعلم بالباطن، وفي قصص الأحوال والمقامات إنه (قد حكي أن ذا النون المصري بعث إنساناً من أصحابه إلى أبي يزيد لينقل له صفة أبي يزيد....) [2]، هذه الجملة الاستعلالية تُشعر ضمناً بأستذة البسطامي في الطريقة الصوفية، وذو النون يعترف بذلك فيوفد عليه من ينقل إليه صفته، وسياق الحكاية يثبت ذلك، فحين يصل الموفد ويسأل عن دار البسطامي، فيدخل عليه ويقول له أبو يزيد: ما تريد؟... فقال: أريد أبا يزيد، فقال: من أبو يزيد؟ أنا في طلب أبي يزيد...فخرج الرجل وهو ظان بأبي يزيد شراً، وقفل راجعاً إلى ذي النون ليخبر الأخير بما شهد فيبكي ذو النون ويقول: (أخي أبو يزيد ذهب في الذاهبين إلى الله)، يقصد أنه دخل في حال (الحضور)، فتقف الجملة الاستهلالية عنصراً بنائياً يسهم في تنمية الحدث وتطوره وصياغته غايته، فوجود شخصية معينة في الجملة الاستهلالية يوحي بأن لهذه الشخصية دوراً في تشكيل الحدث الرئيس للقصة، كما في قصة (الجنيد والشبلي) حين (كان الجنيد قاعداً وعنده امرأته) [3]، فدخل الشبلي فهمت امرأة الجنيد بالنهوض لتستتر، فقال لها الجنيد (لا خبر للشبلي عنك فاقعدي)، فذكر (المرأة) هنا دليل على دور مهم ستكون هي واسطته لكشف حالة صوفية متفوقة عند الشبلي، ألا وهي حال (الغيبة) غيبته عن عالم الحس، والمرأة، وتكمن رمزية، والمرأة هنا في كونها عنصر الجمال، والحياة والإثارة وحب البقاء وديمومة الوجود البشري؛ فهي

---

[1]. شطحات الصوفية: بدوي . 213 . وينظر: مجلة المورد، مج 26، عدد 4 (تحليل لهذه الحكاية) ص 109.

[2]. الرسالة القشيرية، 38.

[3]. الرسالة القشيرية . 38.

محصل لمجمل معاني الحياة الدنيا القوية التأثير في النفس البشرية، على الرغم من ذلك تقول الحكاية فلم يزل يكلمة (الجنيد) حتى بكى الشبلي، فلما أخذ الشبلي بالبكاء، قال (الجنيد) لامرأته: استتري فقد أفاق من غيبته).

وتتجلى قيمة الاستهلال ومكانته، في قصص (الكرامات) الصوفية التي تعكس حدثاً خارقاً للعادة مشتملاً على عنصر المفاجأة التي تنتهي في الغالب بصدمة (الواقف) (على الكرامة) والرائي لحدثها وهو ذاته الراوي لنا عنها... بأن تُسْتَهل القصة بوصف مغرق في الضعة والهوان والاستكانة لينفي أي بارقة فكر تتولد في أفق توقع المتلقي في حدوث العكس، وإذا به في نهاية القصة يقلب هذا التوقع ويعكس حالة ضدية تماماً تشخص في صورة . (الكرامة) التي يهبها الله تعالى لبعض أوليائه، (قال صاحب اللمع، سمعت أن الحسن البصري رحمه الله، يقول: كان بعبدان، رجل أسود فقير، يأوي الخرابات...)[1] بعد هذا الوصف التمهيدي الذي بشكل طبيعي تتهيأ ذهنية المتلقي لتوقع أي شيء عدا أن هذا الرجل الأسود الفقير آوى الخرابات يمكن أن يجلس على أرض من ذهب!!!!... ويستكمل الرواية فيقول: فحملت معي شيئاً وطلبته، فلما وقعت عينه عليَّ تبسم، وأشار بيده إلى الأرض، فرأيت كلها ذهباً يلمع، ثم قال لي: هات ما معك، فناولته ما كان معي، وهربت منه فهالني أمره.

فتصدير القصة بوصف الشخصية الرئيسة فيها بلون معين من النعوت يخلق أفق توقع للمتلقي لكي تكون المفاجأة أكبر، والصدمة أوقع، فظاهرة (قلب التوقع) وإيراد الضد في الاستهلال والاختتام سمة أسلوبية اتبعها الأديب الصوفي كي يضخم من فعل الكرامة ويجعله أمراً فائقاً للتصور أو المنطق أو المألوف.

ويستثمر هنا، الأديب الصوفي مرجعيات المتلقي بوصفها مناخاً لتوليد شفرات النص التي هي بمثابة سياق مشترك بين الأديب والمتلقي، وهذه المرجعيات تتجسد في العناصر الثقافية والدينية والاجتماعية والأخلاقية التي لها سمة تداولية في مجتمع ما[2]، في (أدب الكرامات) نلحظ هذه (المغازلة) لمرجعيات المتلقي، واحداً من أساليب الوصول إلى ما دعوناه بـ(قلب التوقع)، سنورد مثالاً على ذلك، قيل (حكي عن إبراهيم الآجري، قال: جاءني (يهودي)

---

[1]. *دائرة المعارف الإسلامية 351/9.*

[2]. *ينظر: قصة متميزة، (قصة أصوات أجنحة جبرائيل) للسهروردي، شخصيات قلقة في الإسلام: بدوي. 140.*

يتقاضى علي في دين كان له، وأنا قاعد عند الآتون أوقد تحت الآجر...)[1]. فبدأ بـ عبارة (جاءني يهودي) ليخلق مناخاً لتوقعات هي أبعد ما تكون عن قيم الرحمة والتعاطف والتكافل والمساعدة ورقة القلب... فالرجل يهودي، واليهود معروفون بـ"الربا"، وهم القوم الأشد عداوة للمسلمين... فبعد أن تخلق هذا المناخ المرجعي في ذهن المتلقي يجيء فعل (الكرامة) ليكسر هذا المناخ (الموغل في ماديته ودنيويته وحسيته) إلى مناخ آخر يجعل فيه اليهودي إنساناً باحثاً عن الحقيقة... الحقيقة التي يستعد للتخلي عن دينه وانتماءاته لأجلها هذا فضلاً عن رمزية ما يحمله اسم إبراهيم من مرجعية دينية لاسم النبي (ع) الذي ألقي في النار فكانت برداً وسلاماً عليه بإذن الله. إذا هي مثلت أمامه شاخصة جلية... ولكي نستوضح هذا التطور الدلالي في وظائف القصة نكمل ما جرى فيها: (فقال اليهودي: يا إبراهيم أرني آية أسلم عليها، فقلت له: تفعل؟ قال:نعم، فقلت: انزع ثوبك، فنزع فلففته ولففت على ثوبه ثوبي فطرحته في النار، ثم دخلت الآتون وأخرجت الثوب من وسط النار، وخرجت من الباب الآخر،.. فإذا ثيابي بحالها لم يصبيها شيء، وثيابه في وسطها صارت حراقة.. فأسلم اليهودي...). فيلحظ من هذا الاستعراض، أن جميع محاور النص الدلالية قد أرسي لها أساس تمهيدي مكثف هو الجملة الاستهلالية، ومقدار وعي الأديب بأهمية الاستهلال ووظيفته في سياق العمل الأدبي، ويكون ذلك مقياس جودة العمل وأدبيته.

3 ـ الاستهلال في القصص الصوفي الموضوعي:

تبدو في هذا النمط من القصص الصوفي، الحكاية عن مغيب ضاربة أحداثه في عمق الزمن البعيد. من هنا، اكتسبت هذه القصص قيمتها الحكمية مكن خلال استمدادها قيمتها وجدواها من مزية (القدم) فيها، وللقدم دلالة شمولية تجريدية فضلاً عن الدلالة الزمنية.

تتصدر هذه القصص عبارة (وقد حكى...)، أو (يحكى أن...)، فالراوي هنا، مفارق لمرويه تماماً، فتتحد شخصية الراوي، والسارد بفعل مجهولية السارد الأصل، ويكتفي الراوي أن يكون الوسيط الناقل مع عدم تجريده من الإبداع؛ لكون الراوي هنا غير ملتزم بأمانة نقل تجربة حدثت فعلاً ـ كما هي الحال في القصص الذاتي السابق ذكره ـ فمجال الحرية يكون أوسع، وإمكانية التحرك على أرض

---

(1) . *الرسالة القشيرية . 167.*

النص تكون مفتوحة، من هنا، لا نجد كبير عناية بالإسناد والعنعنة وذكر سلسلة روائية إنما هنا تتركز قيمة النص فيما يترشح عنه من حكمة بالغة أو عظة حميدة، معنى ذلك أن قيمة النص ليست في (النص)... بل في (ما وراء النص)... باعتبار الهدف التقبلي من لدن السامع أو القارئ.

ولا نعدم في هذا الضرب، الذي يشتمل على قصص الوعظ على لسان الملوك الغابرين وعلى ألسنة الحيوانات، وقصص ذات طابع فلسفي تشير إلى تطور مفهوم التصوف وشموليته حتى استوعب مجمل تفكير الإنسان بالقيم الثابتة للوجود البشري... استثماراً لبنية الاستهلال السردي في خلق وتهيأة الأجواء الروائية لتشكيل حدث القصة وغايتها فيتجلى عنصر الشد والإثارة في هذه القصص بـ(مفاتيح) جمل استهلالية تشير إلى جملة أغراض سردية، ونصية، كما يحدث في قصة الملك المسلم وابنه التي مطلعها: (وقد حكي أن بعض ملوك الهند لما دنت وفاته، وكان مسلماً قدأحضر ولداً له قد كان أهلاً للملك بعده..) [1]، فصدر بعبارة (حكي) إعلاناً عن مفارقة الراوي لمرويه ثم لها من وسائل التأثير التي منها:

1 . (ملك) من بلد بعيد هي الهند بلد الأساطير والفنون والأجواء الخرافية.
2 . (وقت وفاته) المحضر هنا محضر وصية، وخلاصة تجربة انتهت، وتدشين تجربة جديدة.
3 . (كان مسلماً) يعني بيان لمرجعية الملك الأخلاقية والانتمائية.

ثم يوصي بعشر وصايا، (وقد علّمه شيئاً من الحكمة وعرّفه شيئاً من سياسة الملك)، إذن ثمة تهيأة سابقة، ثم يُردفها بعشر خصال تنفع للدنيا، وعشر أخرى يصلح الله تعالى بها الملك والسلطان، ثم توجه إلى علماء مملكته وأولى الفضل والشرف فيها وأهل المنازل والرتب ونصحهم وأوصاهم، ثم لحقته سكرة الموت واعتقل لسانه، وحزن عليه أهل المملكة.

وتختتم القصة بقول الراوي: (ثم قضى الله فيمن بعده بما أحبه، وتصرفت بهم الأحوال) [2].

فعلاقة التصدير أو جملة الاستهلال بسياق القصة وختامها، ليست علاقة

---

(1) . رسائل إخوان الصفاء: 3/ 173، وما بعدها.
(2) . رسائل إخوان الصفاء، 3/ 177.

وظيفة أو حدث يجسد أخلاق الملك، إنما هي علاقة لسانية (النصائح)، لم ترتق إلى مرتبة التجسد الوظيفي الذي (يشير) إلى المضمون الأخلاقي فعلياً، وليس يكتفي بالنصح والوصية التي تمثل البعد التجريدي للفعل الأخلاقي.

بينما نجد في قصة (اليهودي المجوسي) [1]، استثماراً ذكياً لبنية الاستهلال لتحقيق هدفين:

الأول: إرسال الرواية من خلال تغييب الراوي بعبارة (ما جاء في الخبر)...

الثاني: تشخيص ثيمة القصة، ومحور الحدث الرئيس في القصة، في كون خلاف الرجلين هو رمزاً لخلاف العقيدتين بما تحملان من قيم وأخلاق وأعراف، أملتها طبيعة كل مذهب، وطبيعة متمذهبيه وأخلاقهم، فجاءت جملة استهلال على النحو الآتي: (ما جاء في الخبر، أن رجلين اصطحبا في بعض الأسفار، أحدهما مجوسي من أهل كرمان، والآخر يهودي من أهل أصفهان...)، ليعلم من سياق القصة أن التصدير يقوم مقام (العنوان) فلو شئنا عنونة هذه القصة، لكان العنوان: قصة (المجوسي واليهودي)؛ وذلك لأن محور صراع القصة قائم على مستوى وعي لكلا البطلين فكل مثل مذهبه (أو ما صار عُرْفاً في أذهان الناس عامة من أخلاقية المجوسي أو اليهودي) لكي تصل في النهاية إلى تفوق الديانة المجوسية (العُرْف المجوسي).

وربما كان المؤلف مجوسياً لذلك مالت كفة الصراع صوب المجوسي . على اليهودية، وتحيلنا نهاية القصة إلى شيء آخر يتجسد في (عمق) إيمان المجوسي بقدرة الخالق عز وجل وبقدرته على الاقتصاص ممن ظلمه، وفي هذا بعض المغالطة المحسوبة من قبل (واضع) القصة وليس راويها (أخوان الصفاء)، فالمجوسية هم عبدة النار، ولا يؤمنون بإله له هذه المواصفات التي رسخها القرآن الكريم والرسالة المحمدية السمحاء، يتضح من ذلك أن (واضع) القصة فارسي ومسلم انتماؤه الأول للمجوسية التي تعد دين آبائه وأجداده قبل إعلان الفرس إسلامهم.

والذي دعا إلى هذا الاستطراد، إلحاح الاستهلال في القصة على ذكر الرجلين بصفتهما (الدينية) وليس بأي صفة أخرى يمكن أن يتسم بها بطلا القصة

---

[1]. نفسه . 1 / 308 . 310.

غير انتمائها الديني.

والحق، أن هذا اللون من القصص الموضوعي، إنما ظهرت العناية به وبتدوينه في مراحل متقدمة من تاريخ التصوف ما بين القرن الرابع الهجري حتى السابع الهجري والمدة التي تليه، حين بدأ التصوف من حيث المفهوم . يتسع ويتطور ويلتمس طابعاً فلسفياً شمولي الرؤية فضلاً عن طرائق عرضه لأفكاره التي لا تؤلب ضده أحداً إذا ما عرضت بأسلوب أدبي فني رمزي، كما تجد ذلك في تصانيف متصوفة العرب كـ: ابن سينا وابن رشد وابن طفيل وإخوان الصفاء، في تأليفهم القصة الفلسفية وقصص الطير، وفي متصوفة الفرس: فريد الدين العطار (ت627هـ) وجلال الدين الرومي (ت671هـ) وسعدي الشيرازي (ت691هـ) الذين كتبوا القصة الشعرية الصوفية كالمثنوي ومنطق الطير والبوستان وغيرها.

فنما وزها هذا اللون من الأدب القصصي الرمزي الحكمي في غضون هذه المدة، وقد أسهمت في تطوره جملة مقومات وبواعث أعانت على شيوعه وتدوينه منها:

أولاً: تشيّع نفر كبير من الفلاسفة والمتصوفين[1]، الأمر الذي حدا إلى انطباع أدبهم وتأليفهم بطابع التقيّة المبدأ المعروف عند الشيعة الذين استمدوه من القرآن الكريم ومن اشتماله على الطابع الرمزي الذي يحتمل أكثر من تأويل، يجعل الصوفي في منأى عن سوء الفهم أو العقاب. فكان خلق هذا (المعادل الموضوعي) والتكلم بلسانه، أسلوباً أدبياً ذا أكثر من نفع.

ثانياً: الإزجاء المباشر للفكرة يخل بالقيمة التأثيرية للحكمة أو الإرشاد أو النصيحة القيمية. وكلما تقدم العقل البشري فهو يحتاج إلى وسائل اتصال عقلية وذهنية وأدبية أعلى مستوى، وأكثر ذكاءً وأعمق تفكيراً؛ فمستوى خطاب الطفل يختلف عن مستوى خطاب البالغ أو المثقف أو الشيخ الكبير.

وبالفعل، أفاد هذا التطور في القصص الصوفي، الفن القصصي والأدب

---

[1] ينظر: الصلة بين التصوف والتشيع: الشيبي، الفصل الثالث، دائرة المعارف الإسلامية /9/ 32، ومقدمة ابن خلدون /1/863.

الصوفي بشكل عام، سعة في الرؤية، وشمولية في التناول الموضوعي لمشكلات الدين والمجتمع والأخلاق في صيغ طرح جديدة غير الوعظ المباشر أو الطرح الخطابي أو التأليف الديني. فالقصة أوقع في النفس وأجلب للانتباه، وأكثر إقناعاً ولا سيما إذا اقترن القص بمجهولية الراوي الأصلي والذي تمتد أحداثه السردية إلى أزمان سالفة وفي أماكن بعيدة، تجعل إقبال النفس عليها كبيراً، فكل قديم أثير على النفس يوقظ مشاعر يختزنها اللاوعي عن ماضٍ ذهبي حالم... ولكي تتم تهيأة هذا الطقس الاستقبالي للمتلقي، نلحظ حضور (صيغة المبني للمجهول) في الجمل الاستهلالية في القصص الموضوعي، من أمثال: (حُكي...)[1]، و (ذُكر أن...)[2]، وقصة (بيراست الحكيم)، تبدأ بالفعل: (ولي على بني الجان ملك منها...)[3] و(عُلق أحد الرجال وهو مكبل بالقيد والأصفاد في يديه)[4]...، وتستمر حكايات (منطق الطير) جميعها على هذه الشاكلة، تبدأ بفعل ماض تتحدث عن أحد الطيور وموقفه إزاء مسألة البحث عن (السيمرغ) الملك الذي تريد الطير تنصيبه ملكاً عليها، ولعل انتماء جمل الاستهلال لزمن ماض يجعل النص الحكائي يطرح أكثر من مستوى زمني لعملية القص:

. زمن الحدث: وهو الأسبق، وهو زمن وقوع الأفعال.

. زمن الحكاية: وهو زمن استيلاد الصورة اللسانية عن الحدث (واقعياً كان أم تخيلياً).

وارتباط صيغة الأخبار عن الحدث بالماضي، بظاهرة مجهولية الراوي، يجعل من طقس التأثير قوياً على المتلقي الذي تأسره عملية السرد ذاتها، بمكنونها الموضوعي، وخلاصتها القيمة، ولا يعنيه صدق الراوي أو واقعية أحداث القصة. فالجانب الإمتاعي (اللذّي) في القص من وجهة نظر المتلقي يعلو على الجانب التوثيقي وكلما كانت بعض التفصيلات غائمة، أمكن جذب ذهنية المتلقي وتهيأته لأحداث لا معقولة أو خرافية فضلاً عن الحرية التي يوفرها هذا الإطلاق للراوي في إحداث بعض التغييرات في النص المسرود والحدث والشخصيات أو النتائج... حتى يصل الفعل الحكائي إلى صيغته الثابتة (التدوين) فيخرج من طور

---

[1] *إخوان الصفاء /3/ 173.*

[2] *نفسه /4/ 90.*

[3] *نفسه /2/ 204.*

[4] *ينظر منطق الطير: العطار/ 153.*

الشفاهية المتغير والقابل للزيادة والنقصان إلى كيان لساني له سمة الثبات. والملاحظ أن طريقة السرد على لسان الحيوان، تخلق وعياً تناسبياً بين ما يمكن أن يتكون من تصور كم كينونة ذلك الحيوان مثلاً والفعل القصصي الذي أصبح هذا الحيوان معادلاً موضوعياً لفاعل بشري مختف عن الأنظار، وبين الثيمة الخاصة التي يحاول المؤلف (الراوي، إزجاءها للمتلقي، بحيث لا يذهب ذهن المتلقي بعيداً في تأويلات هي خارج المقدار الذي يريده الراوي من علاقة مخصوصة بين الرمز والمرموز إليه، فهو حين يشفر مادته اللسانية، فهو في الوقت ذاته يحد أفق التأويل وكأنه يمنح للمتلقي منظاره الخاص يبصر به الحقيقة التي يريدها له...

ولعل محدودية الهدف الإقناعي التوجيهي[1] قد ألقى بظلاله على جغرافية الفعل الأدبي... ولكي لا يمضي بنا الكلام كثيراً في هذه المفردة في البحث؛ فقد خصص لها مبحث خاص يبحث العلاقة بين الراوي ومرويه والمروي له.

نعود إلى بعض الأمثلة الإجرائية، لنستكشف منها موضوعية البحث في علاقة الاستهلال بسياق النص، فنجد أن القصص الموضوعي الوارد مثلاً على ألسنة الحيوانات، يتضح فيه ذكاء الراوي في جعل جملة التصدير عنصراً فاعلاً في توجيه ذهن المروي له إلى القابل من الأحداث مع فتح كوة صغيرة على الخاتمة، ففي قصة (الأسد والذئب، والثعلب) التي يرويها شاعر الصوفية (جلال الدين الرومي)، تأتي جملة التصدير كالآتي:

(توجه أسد وذئب وثعلب إلى الجبال في طلب الصيد...) نقف عند هذا الترتيب في ذكر أبطال القصة، فاستهل بالأسد ثم الذئب، ثم الثعلب، فيشير بذلك إلى مرتبة كل من هذه الحيوانات الثلاثة في عالم الغاب، الأسد الملك ثم بعده قوة الذئب في الضراوة ثم الثعلب الذي يتمتع بشجاعة غير صريحة وإنما ماكرة... الحقيقة أن هذا التسلسل تحقق مصداقيته في سياق الأحداث في القصة، حين يستأثر الأسد بأكبر الفرائس، أو بالصيد كله ولا يرضى أن يقف مع زميله على قدم المساواة أو أدنى أو أعلى، في المراتب، فهو فوق كل المراتب ولا يدانيه أحد في مرتبة[2]، ففعل (التوجه) يكثف مركزية الحدث إلا وهو (الرحلة) التي تكاد

---

[1] أحصى مؤلف هندي يدعى تلمذ حسين في كتابه (مرآة مثنوي) القضايا والمسائل التي عالجها مثنوي جلال الدين الرومي فكانت (181) موضوعاً/ مقدمة المترجم: مثنوي /13/1.

[2] مثنوي: الرومي /358/1.

تكون وظيفة سردية مشتركة في القص الصوفي الموضوعي، يمنح للنص دلالة دقيقة للحدث لا زيادة فيها ولا فضول يختمها الشاعر بذكر الحكمة في كل حكاية ترد، ففي (المثنوي) مثلاً وهو أثر صوفي مهم نجد أنه (مبني حول مجموعة في القصص ولكن رواية القصص في هذه المنظومة لا تقصد لذاتها، وإنما هي لبيان مقاصد فلسفية، ولأهداف تعليمية، فالشاعر يبدأ القصة، فلا يكاد يروي أولى وقائعها حتى يستطرد منها للتحدث في حكمة هذه الواقعة)[1].

ونجد كذلك، ذلك التناسب الجميل الذي يتقصاه الراوي فيدل على ذائقة انتقائية رصينة وفقه بالعربية وبثرائها الكريم، فنلحظ مثلاً في حكاية (النحوي والملاح)[2]، والطرح الجميل لفكرة (النحو والمحو) حين ينعى النحوي على الملاح جهله بعلم النحو بقوله (لقد ضاع نصف عمرك سدى) وبعد أن ألقت الدوامة بالسفينة في مهاوي الغرق، سأل الملاح صاحبه عن معرفته بالسباحة، فأجاب الآخر بالنفي، عند ذلك قال له: (ضاع كل عمرك أيها النحوي) لأن السفينة توشك على الغرق والنحو الآن لا ينفع إنما النافع هو (المحو)، لأن ماء البحر يجعل الميت فوق سطحه، أما من كان حياً فمصيره الفناء...

فاشتقاق الحكمة، تم استحصالها من خلال ثقافة المؤلف بالعربية فنجح في إقامة علاقة دلالية بين لفظتين متماثلتين بالإيقاع الصوتي، مختلفتين بالمعنى.

4- بنية الاستهلال في القصص الاسترجاعي:

يدخل تحت هذا الجزء من المبحث، المتون الحكائية التي تأتي طريقة سردها بصفة استرجاعية جرت أحداثها في عالم اللاوعي والحلم والرؤيا، وفضاء هذا العالم يتحرك في ميقات (النوم)، فتوحدت في أسلوب سردي يعتمد استرجاع الحدث الذي جرى في وقت المنام.

وتعتمد استقبالية المتلقي لمضمون هذه الرؤى على قناعته بثقة المروي وصدقه لصوره عن جهة لم يشهد على مجريات حكاياتها الحُلُمية فـ الراوي (الرائي) بوصفه الشاهد (البطل) الوحيد على مجرى الأحداث القصصية في الحلم، على هذا، فإن مقدار الخيال والتفنن يكون كبيراً، وبقدر ما يوطئ الحالم لمقدمات تقنع سامعيه، بحقائق لها وجود عياني، بإمكانه أن يصل إلى درجة

---

(1) *نفسه /مقدمة المترجم/ 13/1.*

(2) *نفسه /340/1.*

كسب ثقة المتلقي، وكسب تعاطفه وتصديقه، حتى يحصل الرائي على مكانة جيدة بينهم لعلو مقام الرؤيا الصالحة في نظر المسلمين ف (صدق الرؤيا) يعد (نوعاً من أنواع الكرامات)[1] تمييزاً لها من الخواطر الفاسدة، وهواجس النفس، ووسوسات الشيطان، ففي الخبر (أصدقكم رؤيا، أصدقكم حديثاً)[2] والرؤيا الصادقة جزء من سبعين جزء من النبوة[3].

من هنا كانت مكانة الراوي (الرائي)، منوطة بقيمة ما يروي وصدقه، وهو في هذه الحال به حاجة إلى وسائل تدعيمية تجعل من (صحة المروي) أمراً لا يقبل الجدل، ومن هذه الوسائل:

أ- حضور شخصيات إسلامية أو دينية مهمة كالأنبياء وبخاصة الرسول محمد ﷺ والأولياء والصالحين وشيوخ الطريقة ممن لا يتطرق الشك إلى سيرتهم ومكانتهم. وممن شكلوا جزءاً مهماً من الذاكرة العامة (مجمل المسلمين)، الخاصة (المتصوفة ومريديهم).

ب- فكرة الرؤيا ذاتها ومحورها الدلالي، يدور على أساس عليه مسلمات، ولا سيما إذا ما تطرق الحكم إلى المزايا الأخلاقية.

جـ- تغييب اسم الراوي الأصل، فيما إذا كانت الرواية ليست ذاتية أي ليست حكاية عن الذات (الرائية) بل عن راءٍ آخر ويكثر هذا النوع من الروايات في السير والتراجم الخاصة بمشاهير التصوف.

من وجهة نظر نفسية[4]، يرى علم النفس الحديث أن انشغال النفس الإنسانية برافد ثقافي معين؛ ديني، سياسي، اجتماعي... تستمد منه وجودها وقيمتها وانتماءها.. فذلك يفسح المجال أمام قوى اللاوعي كي تختزن كماً هائلاً من مفردات هذه الثقافة، وتعاليمها وطروحاتها وأساتيذها... فتطفو في الرؤى

---

(1) *الرسالة القشيرية/ 175، ينظر: المعرفة الصوفية: ناجي حسين جودة/170.*

(2) *القشيرة/ 176.*

(3) *صحيح مسلم/ 227.*

(4) *ينظر: تفاسير علماء النفس المحدثين في تفسير الرؤيا وبخاصة: تفسير الأحلام: فرويد/ 35/ نقد الشعر في المنظور النفسي: ريكان إبراهيم /26/ والأسس النفسية للإبداع: مصطفى سويف /22/ والتفسير النفسي للأدب /عز الدين إسماعيل/ الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم: علي زيعور /155/ ورواية الأصول وأصول الرواية: مارت روبير /89. وعلم النفس في حياتنا اليومية: محمد عثمان نجاتي، 267. ومعالم التحليل النفسي: فرويد، ط5، والأنا والهو: فرويد، ط4.*

والأحلام كمحاولة استرجاعية توفر لذة للحالم بمصاحبة من يحب أو استعجال الثواب الذي قرأ عنه وتثقف عليه من لدن شيوخه، أو حتى الاطمئنان إلى صحة المبدأ الذي أعتقه.

قياماً على ذلك، يمكن (قراءة) متون الرؤى الصوفية من خلال دلالاتها الزمنية على النحو الآتي:

أ- دلالة استرجاعية: أي محاولة استعادة تلذذ وجلب اطمئنان، واجترار لما تم تلقيه تلقياً واعياً بالقراءة أو الدرس أو الخبرة التجريبية.

ب- دلالة استقبالية: فقد ينظر إلى الرؤى والأحلام . ما صدق منها . بوصفها (تنبؤات)، واستشرافاً لما سيأتي من الأحداث والمقدورات في المستقبل القريب أو البعيد وبخاصة المصير الأخروي إلى جنة أو نار.

وعوداً إلى موضوعة المبحث . استناداً إلى الدلالات المذكورة آنفاً . حين يكون الزمن الحاضر (لحظة الروي)، زمناً هشاً بين استرجاع ما مضى، واستشراف الآتي. في هذه اللحظة المكثفة، يمكن أن نقيد سرعتها الوهمية بحدود (اللفظ) منطوق الرؤيا، لنشتق منها ذلك البعد العلائقي بين الجمل الاستهلالية وسياق الرؤيا ونتيجتها، ومن خلال الاطلاع على عشرات القصص فمن هذا الباب ممن تيسرت مصادره، أمكن ملاحظة الآتي:

أ- للرائي نفسه في (المنام)، تتصدر لغة الرؤيا عبارة (قد قيل...) بصيغة المبني للمجهول، أحياناً يذكر اسم الراوي(1)، لا سيما إذا كان حياً، أو أن تأتي الحكاية عن الذات من دون واسطة (راو) وهنا تقع مسؤولية صدق الخبر الرؤياوي على المؤلف الذي جمع هذه الروايات ولم يسندها لمصادرها.

وهنا، نقف في حذر وتحفظ في هكذا روايات مرسلة، وأكثر ما يتجلى فيها الهدف التربوي التثقيفي الذي لا يعني بمن قال؟ وكيف قال؟ وعمن نقل؟ إنما العناية تتوجه إلى: ماذا قال؟.... فالقصص الرؤياوية هنا وسيلة تثبيت قلوب المريدين وسائر المتأدبين.

---

(1) الرسالة القشيرية/ 178.

وبعد كلمة التصدير (قيل...) يذكر اسم البطل. بطل الرؤيا أي الرائي، وفي الأعم الأغلب، يكون من الشخصيات الدينية أو الصوفية خاصة من رؤوس المذهب المشهود لهم بالعلم والتفوق والرياسة فيأتي ذكر (الاسم) باعثاً على التصديق من لدن (المروي له)، ويوفر الذكر أيضاً توطئة نفسية للمتلقي لتوقع مضمون الرؤيا، من ذلك نذكر: (قيل رأى الجنيد إبليس في منامه عرياناً فقال له: ألا تستحي من الناس...)[1]. فذكر (الجنيد) رأس الطائفة له دلالة موحية بمضمون في صالح الجنيد بلا شك، فصار مرتكز القصة الأساس هنا، رؤية إبليس العريان، وشجاعة الجنيد في محاسبة إبليس وسؤاله واستنكار فعله،... ثم تتوالى الأحداث في القصة ليذكر إبليس أنه لا يعبأ بالناس عدا جماعة في (مسجد الشوينزية أضنوا جسدي وأحرقوا كبدي)، يقول الجنيد: فلما انتبهت عدوت إلى المسجد فرأيت جماعة وضعوا رؤوسهم على ركبهم متفكرين، فلما رأوني قالوا: لا يغرنك حديث الخبيث....

فامتدت مصداقية الرؤيا لتشمل الزمن الحاضر لحظة الانتباه من النوم وهنا يحدث هذا الوصل العجيب بين الحدث الرؤياوي، واتصال عالم الحس به.

ولانعدم في أمثال هذه القصص نوعاً من التكلف في صياغة لغة القصة لكي تقترب من نموذج المحكي عنه كقول بعضهم: (سمعت الأستاذ أبا علي يقول رأى الجريري الجنيد في المنام فقال: كيف حالك يا أبا القاسم؟ فقال: طاحت تلك الإشارات، وبادت تلك العبارات، وما نفعنا إلا تسبيحات كنا نقولها بالغدوات...)[2]. (وقال الجنيد رأيت في المنام كأني واقف بين يدي الله تعالى فقال لي يا أبا القاسم من أين لك هذا الكلام الذي تقول؟ فقلت: لا أقول إلا حقاً فقال صدقت...)[3].

ب- نمط آخر في الرؤى تتحدد موضوعته في السؤال عن مصير كبار شيوخ الصوفية بعد انتقالهم إلى الرفيق الأعلى، وتتصدر بعبارة (قيل رؤى...) بفعلين مبنيين للمجهول أيضاً، فالقائل (الراوي) مجهول، وكذلك (الرائي)، معنى

---

(1) *نفسه/ نفسها.*

(2) *نفسه /178/ وينظر: ص179/ حكاية الرجل الذي يردد (العافية العافية؟)، حكاية وقوف الجنيد بين يدي الله للحساب/ 180.*

(3) *القشيرية/ 180.*

ذلك أن التحفظ هنا يكون أشد ولا يعتمد الباحث إلا سارد الرؤيا (المؤلف)، التي لا يمكن الوقوف على صحة مضمونها أو عدمها، لكونها فعل دخل في إطار المغيبات. من ذلك نستعرض القصة التي تبدأ بـ (رؤى بشر الحافي في المنام فقيل له: ما فعل الله تعالى بك؟ فقال: غفر لي، وقال: أما استحييت يا بشر مني كنت تخافني ذلك الخوف)، و (رؤى أبو سليمان الداراني في المنام، فقيل له ما فعل الله بك فقال: غفر لي وما كان شيء آخر علي من إشارات القوم)[1].

وقيل (رؤى بشير الحافي، في المنام فقيل له: ما فعل الله بك؟ فقال: لما رأيت ربي عز وجل قال لي: مرحباً يا بشر لقد توفيتك يوم توفيتك وما على الأرض أحب إلي منك)[2].

من خلال هذه النماذج الحكائية، نستخلص حقائق من واقع هذه النصوص المروية التي يلحظ . أول ما يلحظ فيها . نمطية أسلوب الرواية، في حوار تقريري يكشف عن الرغبة العارمة التي تجتاح ذات (الرائي) لمعرفة مصير شيوخه الذين تلمذ لهم. وتشرب مواعظهم وأفكارهم.

والطريف في الأمر، إننا لا نجد في هذا اللون من القصص الرؤياوية ما يشير إلى خاتمة مأساوية لحقت مصير أي من الشيوخ المرئيين في الحلم، معنى ذلك، أن صياغة هذا النمط من القصص ورد بدافع نفسي تطميني، ومن جهة أخرى يفسر هذا الاستنتاج غياب الراوي ومجهولية الرائي.

■■

---

[1] *نفسه/ نفسها.*
[2] *نفسه/ نفسها.*

المبحث الثاني
ثنائية الراوي والمروي له

بعد الوقوف على الدور الذي ينهض به (الاستهلال) بوصفه بنية لسانية/ دلالية، في تأدية المعنى الصوفي بوسائل طرح متنوعة راعى منها الأديب العربي وحدة الجانب الموضوعي، مع فنيته ليخلق ترابطاً اتصالياً بين النص والمروي له.

بناءً على ذلك، وصدوراً عن قناعة مؤكدة بأهمية هذا الترابط الاتصالي بين أطراف الرسالة الأدبية...، نطرح الأسئلة الآتية، وفي ضوء المنهج المختار سيجتهد هذا المبحث في الإجابة عنها، وهي:

. من الراوي في القصة الصوفية؟

. ما مكانة الراوي أو السارد وعلاقتهما بجوهر العملية الأدبية؟

. ماهية المروي له: (السامع، المؤلف، القاري)...؟

الحقيقة أن مسألة حضور الراوي في الخطاب القصصي، ودرجة ذلك الحضور ونوعه، تعد من أهم مكونات الخطاب القصصي، والروائي والاهتمام بهذه المسألة جعل تنظير الشكلانيين يتجه نحو نقطة أعمق في تحليل عناصر (الأدبية) في النص، فميزوا أولاً بين (الخطاب) و (القصة) فالقصة هي مجموع الأحداث التي يتفاعل فيها أبطالها ضمن إطار زمني ومكاني معين، أما الخطاب، فهو الطريقة التي يتم بواسطتها إيصال القصة، أو أسلوب عرضها، وطرائق أداء الحدث القصصي من خلال حسن تعامل الأديب أو السارد مع مكونات البناء السردي لحكاية ما[1].

---

(1) ينظر: *تحليل الخطاب الروائي: سعيد يقطين/ 169 . 170. ونظرية المنهج الشكلي: تر. إبراهيم الخطيب/ 154، وبنية النص السردي: حميد لحمداني/ 45 . 46، تقنيات السرد الروائي: يمني العيد،*
←

فكان أن توجه الاهتمام إلى النظر في علاقة الراوي بالسرد والشخصيات وكذلك تشخيص أنماط السرد، من خلال وجهة نظر الراوي؛ بين أن يكون (عليماً) بالأحداث وسابقاً عليها، وبين راو يتنازل عن مقعد (العالمية) ويترك للشخصيات حرية التعبير فيكون سرده متزامناً وليس استعلائياً. وظهرت على أساس ذلك مصطلحات سردية خاصة تتمحور مفاهيمها الإجرائية على البحث في نمط الرواية فنشأ ما يعرف بـ (وجهة النظر) أو (الرؤية السردية) و (زاوية الرؤية)، فصارت البنية السردية في النص القصصي، ينظر إليها من وجهة لسانية كما هو حال (الجملة) في التركيب النحوي، و (الأسلوب) في الشعر، لكن هذه الاستعارة المقصودة من اللسانيات لها إشكالات تتعلق أهمها بخصوصية أنواع الخطاب الأدبي وأجناسه المختلفة، هذه الخصوصية التي تمنح خطاباً ما مزايا بنائية وتشكيلية خاصة قد لا تصلح قالباً يستوعب محتوىً أدبياً لجنس آخر، لأجل هذا ينبغي النظر إلى هذه المسألة (القالب/ المحتوى)، نظرة انتقائية واعية تستنير بالمنهج وأسلوب النظر المنهجي والتفكير، ولا نضحي كذلك بمزايا النوع الأدبي المخصوصة، ولا سيما إذا توزع البحث الإجرائي على آداب أمم وجنسيات، وأزمان، وأمكنة متباينة، تحمل خصوصياتها المرجعية على صعيد اللغة والتفكير.

على وفق معطيات هذه الرؤية، نطمئن إلى تحديد مفهوم رصين ومتكامل للخطاب السردي من خلال استيفاء أركانه البنائية الثلاثة الأساس:

الراوي ← القصة ← المروي له

←

الخطاب

والتي لولا وجودها، لا يتم أي حضور لعملية السرد الأدبي، فـ (الخطاب السردي) إذن: هو الكيفية التي تروي بها القصة عن طريق راوي يبثها إلى مروي لـه[1] لغاية تعليمية وجمالية مخصوصة إذن فالقصة لا تتحدد قيمتها فقط بمضمونها وإنما لا بد أن تشتمل على بنية شكل أدبي جميل يتحدد بوصفه خطاباً موجهاً من منتج له طابعه الخاص الذي يختلف ضرورة، عن أي منتج آخر فيما

الفصل الرابع زاوية الرؤية والموقع/ 115، ورواية الأصول وأصول الرواية/ 67.

(1) *ينظر: بنية النص السردي/ 45، ودليل الناقد الأدبي: ميجان الرويلي وسعد البازعي، 88، ومعجم الاصطلاحات الأدبية المعاصرة/ 83، ونظريات السرد الحديثة/ 204، وفي الخطاب السردي نظرية كريماس/ 35، وفي أصول الخطاب النقدي الجديد/ 14.*

لو أتيح له أن تظهر القصة بإبداعه، على الرغم من مضمون (القصة) واحد عند الاثنين، وهذا هو فحوى قول (فولفغانج كيزر) في (أن الرواية لا تكون مميزة فقط بمادتها، ولكن أيضاً بواسطة هذه الخاصية الأساسية المتمثلة في أن يكون لها شكل ما، بمعنى أن يكون لها بداية ووسط ونهاية)[1] ومعنى الشكل هنا، الطريقة التي تقدم بها القصة المحكية في الرواية، أنه مجموع ما يختاره الراوي من وسائل وحيل لكي يقدم القصة للمروي له[2]، ولا يعني ذلك أن تتبع كل قصة (وجهة نظر) واحدة تستمر وتمتد على طول القصة، إنما واقع القص ينبئ عن إمكانية (الراوي) في القصة على المناورة في طرائق سرد متعددة تخدم في محصلة الغايات الاستقبالية من لدن المروي له، فما تعرضه تصنيفات الشكلانيين لوجهات النظر التي تظهر في شخصية السارد ما هو إلا عرض لأشكال صورة الراوي في السرد ولكن هذا لا يمنع أن تتداخل التصانيف وتتفاعل وتتحاور في سبيل تحقيق النص لغاياته، والحق أن التصنيف الأخير الذي تتحاور فيه أشكال وجهات النظر وتتجاور هو من أغزر طرائق الأداء السردي وأكثرها خصوبة للفحص النقدي والتحليل والنظر. ويجد (جان بوبون) في كتابه (الزمن والرواية) هذا النوع من وجهات النظر من النوع الذي تتعادل فيه شخصية السارد مع البطل فتتكاملان لتأدية عملية السرد، حين صنف (وجهات النظر) التي تظهر في شخصية (السارد) على النحو الآتي:

1- أن يظهر السارد باستمرار عبر (هو) البطل في القصة الكلاسيكية مع سارد يعرف كل شيء[3]، وهو ما يعرف بـ (السارد العليم) أو الراوي العليم، وهو ما يغطي معظم الإنتاج القصصي حيث يمتلك الراوي زمام القص فيه بتجرد موضوعي، إذ ليس الراوي شخصية من شخصيات القصة، ولكنه يعرف الإطار الخارجي والهواجس الداخلية لشخصيات القصة[4] فيحاول بثها إلى المروي له، ولهذا يحلو للبعض تسميته بـ (سرد الراوي الغائب)[5] الذي يكون فيه الراوي غير متجانس مع المسرود

---

[1] *نفسه/ 46.*
[2] *نفسه/ 46.*
[3] *في أصول الخطاب النقدي الجديد: أحمد المديني/ 41، وينظر نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير/ 29.*
[4] *ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ونظرية السرد/ 43، وقال الراوي/ 98.*
[5] *ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص: صلاح فضل من 311.*

على عكس سرد الراوي الحاضر الذي يكون شخصية في الحكاية التي يرويها وهو السرد المتجانس.

2. ويرى (بويون) أن ثمة مظهراً آخر لـ (الأنا) السارد حين تمحي كلية خلف البطل وهو سرد موضوعي، هنا يجهل السارد كل شيء من شخصيته (الخبر هنا يحل محل الخطاب).

3ـ النمط الثالث، تكون فيه (أنا) السارد متعادلة مع البطل فيحوزان معاً الأخبار ذاتها حول تطورات الحدث بكيفية واحدة.

ويعطي (جان بويون) أهمية خاصة للنواحي السيكولوجية وليس التقنية في أشكال الفعل الحكائي فهو إلى حد ما يشبه سارتر في عد الأسلوب والشكل، فعلين ثانويين في الظاهرة الأدبية فيقول (في مجال الفهم الذي يكونه ويقترحه الروائي حول شخصياته وحول الأوضاع، يعد كل ما يتعلق بالفنية الروائية المحضة، ثانوياً في العمق، بالنسبة لدلالات الرواية نفسها... فالمهم هو الأنتربولوجيا التي تكشفها أو تقترحها أو تثيرها الرواية حسب الحالات في ذهن القارئ)[1].

إن النظر إلى المحتوى الدلالي الذي تتضح به العملية الأدبية، أمر لا خلاف عليه لكل قول غاية مراد إيصالها، لكن من المهم التفريق بين أمرين:

الأول: ضرورة النظر إلى العمل الأدبي على مقدار متساو من الأهمية لكون العمل الأدبي بؤرة تكاثفت فيها كل عناصر النص ومفاصله لتشكل وحدة عضوية إذا فقد منها عضو، اختل النظام كله.

الثاني: فإن الشكل والأسلوب هما (الصورة) اللسانية التي يتقبل بها المتلقي (المحتوى) الأدبي أو الدلالة، هنا تفترق المواهب والقدرات، في أحكام صنعة الصورة اللسانية للفكرة المجردة لتضمن تقبلاً عالي المستوى للفكرة. وهل قام الفكر النقدي أساساً إلا على اختلاف المواقف حول (الشكل والمضمون) أو (الصورة والمحتوى)؟ من هنا، جاءت الدراسة الشكلانية للشكل الأدبي، محاولة لفك آليات تقنيات النص لمعرفة كيفية أداء الوظائف على حدة، وباستنتاج المحصلة النهاية لمجمل الوظائف الأخرى . نحصل على صورة متكاملة (لكيفية) إنجاز (المعنى) باستثمار تقنيات الفعل الأدبي. ويذكرنا هذا

---

[1] *نظرية السرد/ 29.*

الكلام بـ الحدود الوظيفية التي اصطنعها (تشومسكي) بين (البنى السطحية) و (البنى العميقة)[1]، فالأولى تختص بالشكل النحوي والأسلوبي والتقني، والثانية مجالها التأويل الدلالي. فكان لا بد من دراسة الشكل وذلك لصعوبة الوقوف على الحدث فقط لأن ثمة ترابطاً بين الحدث وفاعله والجهة المسلط عليها الفعل، ثم ناقل هذا الحدث، وهذا النقل يتم بوسائط يعوزها الفصل والتوضيح ولولا الوقوف عليها، واحتواء علامات كل منها الفارقة، لما أمكن تقدير قيمة النص ومستواه الإبداعي.

ففيما يخص (الراوي)، نجد أن السردية الحديثة أسندت النص السردي إلى تضافر عدد من الركائز ينبغي التمييز بينها بدقة وهي على النحو الآتي:

1. **المؤلف الواقعي:** وهو الكاتب الحقيقي الذي يعيش حياته خارج النص، ويمثل حقيقة ثابتة وشخصاً محدداً.
2. **المؤلف الضمني:** هو المؤلف الذي ينتمي إليه النص دون أن يوجد فيه وجوداً مباشراً بالضرورة، فهو الوسيط بين المؤلف الواقعي والعمل الأدبي.
3. **الراوي:** هو الذي يتولى وظيفة التصوير، والمراقبة فيمهد لخطاب الشخصيات، لكي يهيأ للعمل الأدبي يظهر من خلاله.
4. **الشخصية:** وهو الذي يقوم بالفعل الذي يتم سرده[2]، ولو وضعنا هذا القالب النظري على القصة الصوفية، لوجدنا أن القصة الصوفية بوصفها متناً حكائياً كلاسيكياً، لها مؤلف واقعي هو آخر سلسلة روائية وقفت عندها القصة وضمتها دفتا كتاب بعد أن كانت تطوف بين الشفاه، ومؤلف ضمني يمثل آخر حلقة نقلت القصة من واقعها إلى المؤلف الواقعي الذي يثبت بدوره، القصة من خلال رؤية (سارد) لها تظهر القصة للوجود من خلال منظوره أن واقعاً وأن تخيلاً، وهو الذي يقوم أيضاً بتوزيع الأدوار، وتحديد فعل الشخصيات، ومجريات

---

(1) في كتابه (Language and Mind, U.S.A. 1972. P. 107)، تابعه في ذلك جان كوهين في بنية اللغة الشعرية/ 82.

(2) ينظر: أقنعة النص: سعيد الغانمي/ 144.

الفعل الزماني والمكاني.

يعني البحث كثيراً، أن لا يقوم فاصل بين الراوي والمروي له، في القصة الصوفية، إيماناً من الباحثة بحضور فاعل جسده المروي له في الأدب التصوفي يتمحور تأثيره في شخص المتلقي/ السامع في صورة (المريد) أو (السالك) أو التلميذ، فصفة (التعليمية)/ التثقيفية تعد جوهراً في العمل الأدبي الصوفي، وكل جهد يعاين الأدب الصوفي بمعزل عن هذه الرؤية، فهو جهد ركيك مبتسر وسطحي وغير واع لجوهر الفكر الصوفي ومراميه الفكرية التي حوربت وبطلت وكفرت.. فهي في حاجة إلى (جيل) يحمل فكر الشيوخ والأقطاب، ضماناً لبقاء الفكرة الصوفية على الصعيد المستقبلي، من هنا ننظر إلى الأدب الصوفي بوصفه استراتيجية عقلية اتخذت الأدب واحداً من طرائق الطرح اللساني لفكرها الديني، المذهبي، الأخلاقي.

تأسيساً على هذه النظرة، فإن البحث يجد في مصطلح (الترهين السردي)، ضرورة منهجية ذات طابع عملي لكونه يربط بين الراوي والمروي له بعلاقة تبادلية مترابطة وحتمية من خلال (الصوت السردي)، ومصطلح (الترهين السردي) من المصطلحات التي شاعت كثيراً في الدراسات السردية والذي يعود الفضل إلى اقتراحه إلى (بنفنست) الذي استعمله وهو يتحدث عن (الترهين الخطابي)[1] قائلاً بصدد الضمائر بأن بعضها ينتمي إلى تركيب اللسان، وبعضها الآخر هو الذي نسميه (ترهينات الخطاب) بمعنى الأفعال أو الأعمال المكتومة والمتفردة في كل مرة، والتي بواسطتها يرهن اللسان إلى كلام بواسطة متلفظ[2].

ويعني . (الترهين) إنجاز الفعل الكلامي راهناً، أي في (حال) يتم نقل هذا المفهوم اللساني إلى السرديات[3].

والمبتغي العملي في مصطلح الترهين السردي، يتعين في أن (أنا) السرد في الخطاب السردي أو (أنت) كضمائر هي ببساطة (ترهينات سردية) أو (أصوات سردية) منتجة من خلال السرد أو الخطاب... ولو شئنا تقريب المراد أكثر فنمثلها بالضمير it، وهذه الترهينات السردية كيفما كان الضمير المنتجة بواسطته

---

(1) تحليل الخطاب الروائي: سعيد يقطين/ 383.

(2) تحليل الخطاب الروائي، عن كتاب:

E. Behveniste: problemesde linguistingue/ generale. Tel J Gallimard. T.I. 1966, P. 252 – 251.

(3) تحليل الخطاب الروائي/ نفسها.

والمتوجهة إليه، لا تحيل إلى شيء خارجي عنها، ولأن وجودها مرهون في العمل الكلامي المنجز، ومرهون به أيضاً[1].

وتأتي أهمية عد (الراوي والمروي له) ترهينين سرديين، للوقوف على المسافة الفاصلة بين المؤلف الواقعي للقصة وهو كيان إنساني مشخّص ومعهود و... الراوي الذي ليس له وجود إلا على الورق، عليه فالراوي والمروي له صوتان سرديان يظهران من خلال الخطاب السردي على الرغم من أنهما ليس لهما وجود تشخيصي على أرض الواقع. وسيكون هذا المصطلح مسباراً مهماً يجلي حدود ثنائية (الراوي والمروي له) في القصة الصوفية بأنماطها الثلاثة.

1- الراوي والمروي لـه في القصص الصوفي الذاتي القصة والحكاية

اعتماداً على مسيرة البحث المنهجية في المبحث السابق، تتوجه الدراسة الحالية إلى دراسة موقع الراوي والمروي له في القصة الصوفية، من خلال الوقوف على إضاءات المنهج المختار في إيضاح كيفية النظر وكيفية الدراسة ليصح فيما بعد صورة الاستنتاج وتكامل الصورة. بدءاً، يجب التفريق بين مصطلحين غاية في الأهمية في موضوع السرديات القديمة منها والحديثة، واللذان يبدوان للوهلة الأولى أنهما يقعان في دائرة الترادف الدلالي، هما (القصة) و (الحكاية)... إذ ثمة فرق بين المصطلحين دقيق. يشخص هذا الفرق مظهرين أساسيين في تمييز العمل القصصي، فـ (الحكاية): هي الأحداث المروية والشخصيات المتحركة في محاولة لمحاكاة الواقع مع قدر من الخيال يخلقه ذهن الأديب. وليس بالضرورة أن تصل الحكاية إلى المتلقي بطريق اللغة والكلمات فقد تكون في شريط سينمائي أو لوحة فنية[2].

أما (القصة): فهي نسيج سردي يختزل الخطاب إلى منطق وأفعال ووظائف ملغياً بذلك أزمنة ومظاهر وأنماط القصة. كما هي عند تودوروف وبارت. فالقصة

---

(1) *نفسه/ 383، وخطاب الحكاية/ 229.*

(2) *ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة/ 72، ومدخل إلى نظرية القصة/ 73. نظرية البنائية/ 406، ومعجم المصطلحات في اللغة والأدب: مجدي وهبة/ 86. ويكون مجال الحكاية التحليل الوظائفي ويقع ما بين الحكاية والخطاب القصصي مفهوم (السرد) وهو العملية التي يقوم بها السارد لينتج نصاً قصصياً يشتمل على الحكاية (الملفوظ) والخطاب (اللفظ).*

هي وصف أفعال عبر حكايات سردية[1]، وهي الكلمات الواقعية الموجهة من الكاتب إلى القارئ.

والدراسة البنائية للقصة تبدأ من هذه النقطة فتباشر القصة من خلال نسيجها اللغوي المسجى أمامها على الورق وهنا يبدأ العمل بتشريح القصة على وفق ثلاثة محاور رئيسة:

الأولى: تشتمل على إيضاح العلاقة بين زمن الحكاية وزمن القصة.

الثانية: إيضاح وجهة نظر الراوي، في سرد الأحداث.

الثالثة: أسلوبية الراوي في بث القصة إلى متلقيها.

وقد انتهينا في ورقات البحث السابقات إلى أننا نتعامل مع القصة الصوفية من وحي كونها نمطاً حكائياً (مكتوباً) أي تبدأ معها في اللحظة التي سجلت وقيدت بين دفتي كتاب فأخذت شكلاً لغوياً معيناً انتهت معه مرحلة الشفاهية المتشيأة والمتغيرة مع كل راو وكل زمان.

فالنص السردي الذي نتعامل معه عبارة عن (حكاية) وهي مضمون سردي أي (مدلول) و (قصة) . أي خطاب قصصي . بمعنى (دال)[2].

بناءً على ذلك يدعو (جينيت) إلى تحديد مجالات البحث بتعديل ما اقترحه تودوروف) من تقسيم دراسة القصة إلى ثلاثة مستويات هي:

الزمن . الذي يفصح عن الفرق بين زمن الحكاية وزمن الخطاب.

المظهر . وهو الطريقة التي يتمثل بها القاص أحداث الحكاية.

الصيغة . نوع الخطاب الذي يستخدمه الراوي.

فيضيف لها (جينيت) مستوىً ثالثاً بعد الإبقاء على الزمن والصيغة مستوى (الصوت) ويشير به إلى الطريقة التي يتدخل بها كل من المرسل والمتلقي في عملية السرد[3]، وهذا ما يحيلنا إلى أهمية مفهوم (الترهين السردي) الذي يجعل من حضور المروي له، عنصراً فاعلاً في عملية السرد، بل لا يقوم السرد

---

(1) ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة/ 180، ونظرية البنائية/ 406، ونظرية المنهج الشكلي/ 112، ومدخل إلى نظرية القصة/ 73-74.

(2) ينظر: بلاغة الخطاب وعلم ا لنص/ 299، تفضل (يمنى العيد) استبدال مصطلح خطاب بـ (قول)، ينظر تقنيات السرد الروائي/ 27-28.

(3) ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص/ 300.

بانعدامها، إلى الحد الذي يصرخ فيه (برنس) قائلاً. لا يتحقق أي سرد، في غياب المروي له)[1].

وإذا ما أخذنا قصة (الجنيد والشبلي)[2] وقصص ذاتية أخرى[3]، مثالاً على تحديد الفرق بين الحكاية والقصة، نلجأ إلى طريقة أجدها ناجعة في تشخيص ذلك الخيط الدقيق والمهم بين الحكاية والقصة، هذه الطريقة تعتمد على (تكثيف) القصة واختزالها في جملة قصيرة أو أقصوصة موجزة هي لب الحدث القصصي الرئيس . فإذا ما أمكن ذلك تبين الفرق واضحاً بين ماهية الحكاية وماهية القصة، من خلال هذا الجدول:

ت	القصة	الحكاية بطريقة الاختزال
1	(الجنيد والشبلي) وتتكون من 39 كلمة.	الشبلي إذا دخل في حال (الحضور) غلب عن أشد ما يلفت الإنسان من رغائب.
2	الشاب الذي غشي عليه حين رأى غبار ذيل بنت عمه. يقع في 74 كلمة.	الصوفي في حال التجلي والستر مثل العاشق الذي يغشى عليه إذا رأى غبار ذيل حبيبته فبعض الإشارة تكفي للخواص.
3	قصة ذي النون المصري ومسألة الحضور في 64 كلمة.	في حال الحضور يغيب الصوفي من الوجود وعن نفسه حتى يبحث عنها وكأنها شيء ضائع فهو من الذاهبين إلى الله.

جدول رقم (2) يبين الفرق الكمي بين القصة والحكاية.

بإطلالة متأنية على محتويات الجدول الذي يبين الفرق (الكمي) فضلاً عن النوع والشكل، بين الحكاية والقصة، فما تريد (الحكاية) قوله في عشرين كلمة، قد تستغرق القصة سبعين أو ثمانين كلمة لقول هذه الحكاية، وذلك لأن القصة لا تحمل معها الحكاية فقط، إنما الأسلوب والترتيب والبلاغة والاستهلال والخاتمة

---

[1] *السردية العربية: عبد الله إبراهيم/ 107.*

[2] *الرسالة القشيرية/ 38.*

[3] *نماذجها متوزعة وهي كثيرة . في مظان التصوف مثل: طبقات الصوفية، السلمي وطبقات الأولياء/ ابن الملقن، وختم الولاية، والغربة الغربية، السهروردي، وروض الرياحين في حكايات الصالحين: لأبي السعادات، وغيرها كثير.*

وتفصيل صفة الشخصيات في إطار زماني ومكاني معين...، ولو اعتمدنا اختزالاً أكثر لتبين أكثر ذلك الفرق بين الكينونتين الحكائية والقصية.

2- المؤلف والراوي:

عنيت الدراسات البنيوية للقصة، بتجلية وظيفة كل من: المؤلف الحقيقي والمقصود (مدون) القصة، وبين الراوي، الذي تسرد الحكاية بلسانه وعن طريقه. وهو ما يسمى بـ (البعد السردي) الذي يميز فيه (جينيت) بين ثلاث حالات للخطاب الملفوظ أو الداخلي للشخصيات في السرد وهي[1]:

1. خطاب مسرود أو محكي: وتتسم بالإيجاز لا يقدم فيها الراوي حوار الشخصيات وإنما يحمل فكرة القصة في عبارات تقديرية.
2. خطاب منقول بأسلوب غير مباشر: يكون فيها الخطاب الملفوظ ماراً عبر قناة ناقلة يصعب الاطمئنان إلى الأمانة الحرفية في النقل.
3. خطاب المنقول مباشرة: وفيه يعطي القاص للشخصية حرية الكلمة والتعبير والصوت يكون للشخصية.

الحقيقة أن النمط الثالث، يمثل تطوراً تقنياً في مجال القص، الذي يضع القارئ منذ الجملة الأولى في القصة، في لب العملية السردية ومن تفكير الشخصية وسلوكها. وأما أنواع السرود التراثية والكلاسيكية التي تطغى عليها سمة (الحكائية) فأكثر ما تكون من النمط الثاني، حين يكون مرة المؤلف الواقعي هو الممسك بزمام الحدث ومحرك الشخصيات، ولا يتماهى في مرويه وشخصياته كما هو حال النمط الثالث، ومرة يطغى صوت الراوي ناقلاً القصة من منظوره. أما النمط الأول فمجاله الحيوي هو ميدان القصة الأيدلوجية أو الأخلاقية الموجهة[2].

ومن خلال هذه المباحث ظهر ما يعرف بـ مصطلح (بؤرة السرد). أو المنظور أو وجهة النظر، التي يرى (جينيت) أنها المشكلة التي ظفرت بقدر كبير من الاهتمام عند تحليل التقنيات السردية[3]، التي أعيدت صياغتها على يد

---

[1] ينظر: خطاب الحكاية/ 201، وينظر بلاغة الخطاب وعلم النص/ 307.

[2] ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة/ 179، دائرة المعارف الإسلامية 8/8، الحكاية، ونظرية البنائية/ 419.

[3] ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص/ 308، ونظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير/ 111، والتحيل القصصي/ 107، وخطاب الحكاية/ 201، وعودة إلى خطاب الحكاية/ 95.

(جينيت) في شكل مصطلح (التبئير) الذي ظهر بتسميات أخرى عند البنيويين الفرنسيين وخاصة (جان بويون)، والروس خاصة (تودوروف)، فكانت على الشكل الآتي الذي يوضح الفكرة الواحدة والتسميات المختلفة عند الثلاثة[1]:

جينيت	بويون	تودوروف	
التبئير في درجة الصفر	الرؤية من الخلف	السارد يعرف أكثر مما تعرفه الشخصية	الرؤية المجاوزة
التبئير الداخلي	الرؤية مع	السارد يعرف نفس ما تعرفه الشخصية	الرؤية المصاحبة
التبئير الخارجي	الرؤية من الخارج	السارد يعرف أقل مما تعرفه الشخصية	الرؤية الخارجية

جدول رقم (3) التسميات المتعددة للمنظور

ويأتي تصور جينيت لل (التبئير) لتفادي الخلط بين الصوت والمنظور، أكثر مما كان أعاده تحديد لمفهوم وجهة النظر أو الرؤية، لقد أصبح القول: "حكاية مروية من طرف شخصية، ولكن بضمير الغائب" محدداً بشكل أكثر صواباً بعده محكياً من طرف السارد ولكنه مبأر على الشخصية.

والحقيقة أن مصطلح (التبئير) ذو حدود متشظية يسهل أن يتداخل مع المصطلحات الأخرى أو يأخذ بطرف منها فحين أخذ معنى (الرؤية) عند (ميك بال)[2] يحدد (جينيت) أكثر فيجعله حق الاختيار الذي يمتاز به السارد وحده في تضييق حقل الرؤية، قد أخذ معنى (المنظور) أو الإدراك في فكرة (الوكالة) عند (بيتر فيتو) حين يكون التبئير وكالة وجهة النظر لشخصية حكائية[3].

إن هذا التشعب والبحث عن الخيوط الفضية الفاصلة، بين قطعة فضية وقطعة أخرى: يوقع هذا المصطلح وحدوده المفهومية والإجرائية في كثير من

(1) ينظر: نظرية السرد/ 35، وبلاغة الخطاب وعلم النص/ 309.
(2) ينظر: نظرية السرد/ 117.
(3) ينظر: نفسه/ 118.

الخلط والتشويش لم يتحفظ البنيويون من الضيق بها[1] رغبة في توحيد المفاهيم على نحو تطبيقي واضح.

الذي يهم البحث في التوليفة المفهومية، أن تتخذ مسْباراً للتفريق بين وجودين مهمين في عملية السرد القصصي هما:

المؤلف والراوي، فبحسب وجهات نظر البنيويين الذين بطبيعة الحال قد استنبطوا هذه المفاهيم على وفق نماذج حكائية موجودة في تراث شعوبهم البعيد أو القريب الحاضر، معنى هذا أن المنجز الحكائي العربي بما له من خصوصية وتفرد وتعبير عن طبيعة الواقع العربي والمنظومة الاجتماعية والدينية والفردية...الخ، يجعل من هذا المنجز ذا كينونة مخصوصة، تجعلنا . بالتالي، في حرية في (انتقاء) ما يلائم مظاهرها السردية من المنهج الغربي، فوكد الدراسة توجه أساساً إلى إقرار واقعة تجسد تقنيات القص الحديث في المنجز الحكائي العربي القديم إلا أن نقد القصة . والنثر عموماً . لم يلق من الاهتمام والتطور ما لقي الشعر من اهتمام النقد.

3- أنواع الرواة وصفاتهم:

يتضح في القصة الصوفية ورود نوعين من الرواة: رواية مفردة ورواة جماعة موجهة إلى مروي له مفرد أو جماعة، اعتماداً على ما تقدم عرضه من مقولة (الترهين السردي)، حين لا يكفي الحديث عن الراوي إلا في حضور المروي له، فأول سمة تسجل للقصة، الصوفية هي أنها قصة (موجَّهة وموجِّهة) وعنصر التلقي فيها عنصر أساس وحاسم وضروري، شأنها شأن القصص الشعبية والقصص الخرافية[2]، ولا سيما حين تحولت قصص مشايخ الصوفية كالحلاج والبسطامي والشبلي وغيرهم إلى ما يشبه الأساطير في أسلوب حياتهم وعبادتهم وميتتهم.

على أساس ذلك تكون رواية القصة الصوفية مارة عبر المراحل الروائية الآتية:

1. المؤلف الواقعي: وهو مدون القصة في كتاب كما وصلت إليه من آخر سارد لها.

---

[1] ينظر: نظرية البنائية/ 432.

[2] ينظر: السردية العربية، الفصل الأول والثاني الحكاية الخرافية/ 71 وما بعدها.

2. الراوي: وهو الذي نقل عنه المؤلف الواقعي وجاءت القصة على لسانه.
3. الخطاب أو السرد: وهو المروي بلغة الراوي وبأسلوبه وطريقته ومنظوره.
4. المروي له: مستقبل الظاهرة القصصية ممن سمع القصة من الراوي.

ومن البطل/ الراوي نفسه حين يروي عن نفسه أو عن شيوخه هنا يتضح جلياً أن (ثنائية "النطق والاستمتاع" تحيل إلى ثنائية الراوي والمروي له)[1]، وقد تتداخل (الأصوات) السردية في بعض القصص. بحسب درجة البعد السردي وكثافة الحدث، فمن الأنواع القصصية البسيطة في درجة الرواية وهي الأكثر شيوعاً في القصص الصوفي، أن يذكر اسم الرواة (سلسلة) اثنين أو ثلاثة أو أكثر أحدهم سمع من الآخر حتى وصلت الرواية إلى (الراوي) الحقيقي المبلغ للمؤلف وهي طريقة (الخطاب المنقول بشكل غير مباشر) عن الشخصيات، من ذلك نذكر (سمعت محمد بن أحمد بن محمد التميمي، يقول: سمعت عبد الله بن علي الصوفي يقول: سمعت حمزة بن عبد الله العلوي يقول: دخل على أبي الخير التيناتي وكنت اعتقدت في نفسي أن أسلم عليه وأخرج ولا آكل عنده طعاماً، فلما خرجت من عنده ومشيت قدراً. فإذا به خلفي وقد حمل طبقاً عليه طعام فقال: يا فتى كل هذا، فقد خرجت الساعة من اعتقادك)[2]، فالراوي هنا هو حمزة العلوي وهو أيضاً (شخصية) داخل الحدث القصصي وبطل ثانوي في القصة، وهو ما يعرف بـ (سرد الراوي الحاضر كشخصية في الحكاية التي يرويها) وهو السرد المتجانس[3] فهو (ذات) في القصة و (موضوع) أيضاً، وإذا شئنا التحديد أكثر قلنا أن هذا النوع من الرواة هو (ذات) في (الحكاية) أي شخصية مشاركة في الحدث، وهو (موضوع) بعد انتهاء زمن الحكاية فصار يروي عن نفسه بوصفها حدثاً حدث في زمان ومكان معينين، فخرج عن جلد (الشخصية) ودخل في مجال مهمة (الراوي). في حين بدت شخصية المروي له عبر سلسلة (السماع) من راو إلى آخر فقبل مرحلة (الراوي) فهو بشكل طبيعي (مروي له) أي (سامع) ثم تقمص دور (الراوي) وتحول سامعه إلى (مروي له)... وهكذا. هذا في القصص البسيطة في بنيتها السردية والقليلة الوظائف وهو للسرد الراوي الغائب عن المسرود وهو (السرد غير المتجانس).

---

(1) نفسه/ 99.
(2) الرسالة القشيرية/ 162- 163.
(3) بلاغة الخطاب وعلم النص/ 311.

أما في القصص المركب من ناحية البناء السردي فنجد تعدداً في الرواة والمروي لهم، فضلاً عن حصول (تبادل) أو مناقلة سردية في المواقع حين يحل المروي له محل الراوي أو العكس مثال ذلك ما يعرف بـ (حديث الغار)[1] يروى بسلسلة روائية طويلة تصل إلى أبي اليمان قال حدثنا شعيب عن الزهري عن سالم عن أبيه قال: قال رسول الله (ﷺ): انطلق ثلاثة رهط ممن كانوا قبلكم فآواهم المبيت إلى غارٍ فدخلوه، فانحدرت صخرة من الجبل فسدت عليهم الغار فقالوا: أنه والله لا ينجيكم من هذه الصخرة إلا أن تدعوا الله تعالى بصالح أعمالكم فقال رجل منهم...) إلى بقية الحديث، والراوي هنا هو الرسول الكريم (ﷺ)، وسنطلق عليه الراوي الأول الذي تقترب مهمته هنا من مهمة الراوي (الحكاية الإطارية) كما في قصص ألف ليلة وليلة في حديث شهرزاد إلى شهريار. وكلما قوي الجانب الخرافي أو الأسطوري في القصة، كان ظهور الشخصيات يتم في الحكاية على نحوٍ متوالٍ ومطرد فتصبح القصة الأم (الإطار) مجالاً أمومياً لتفريخ قصص داخل القصص زيادة في كثافة عنصر التخريف وتكريساً له، وبعد إنهاء هذه الحكايات الداخلية المتوالدة في داخل القصة، يعود الراوي الأول إلى المروي له ليتم تماسك الفعل القصصي ليصل إلى غايته المرجوة في التأثير والإقناع وإحداث الاستجابة.

وفي الغالب، يدخل (العنصر العددي) ملوناً مهماً في تشكيل هذا النوع من القصص وأقلها العدد (ثلاثة) أو أكثر. إن لهذا التكرار في الفعل الحكائي وتنوعه عنصراً داعماً لفرضية الفكرة القصصية التي أساسها الحدثي فعل لا معقول أو خرافي فهو مجال به حاجة إلى زيادة إقناع ووسائل ترسيخ وتدعيم لمصداقيته.

نعود إلى (قصة الغار) حين يبدأ الرجل الأول بذكر صالح أعماله، وهو بر والديه حين قضى الليل كله يحمل قدح الغبوق لوالديه وهما نائمان وقد كره أن يوقظهما، فظل على حاله إلى الصباح حتى سقاهما غبوقهما، وحال انتهاء الراوي الثاني من قصته تظهر شخصية (الراوي الأول) الرسول (ﷺ)، مجالاً رابطاً بين الحكايات الداخلية في القصة، كعبارة (قال رسول الله (ﷺ)): وقال الآخر. وحكى الراوي الثالث قصته مع ابنة عم له يعشقها وقدر عليها وتعفف لوجه الله، وهكذا وصل إلى القصة رقم (3) الذي أعطى كل ما يملك إلى أجير عنده لم يتسلم أجرته وقتها فدفع له كل ما يملك لأن هذا الخير كله هو من أجرة ذلك الأجير

---

[1] *الرسالة القشيرية/ 161.*

حين تراكمت وتوالدت...

هنا يتدخل الراوي الأول ليضع خاتمة لهذه القصص الداخلية فيحكم النسيج القصصي بانفراج الصخرة وخروج المحبوسين في داخل الغار[1]. فاكتمل بذلك المبني الحكائي الذي لوحظ فيه أن شخصية الراوي الأول، مع بروز شخصية جديدة في القصة تنتهي لتصبح مروياً لها ليتصدى الراوي الثاني لمهمة (الراوي) وكذلك الآخران...

ثم يعود إلى دوره الأساس بعد نهاية قصصهما، هذه المناقلة السردية تسهم في إنتاج بنية قصصية مركبة وذات تقنية عالية في ممارسة الفعل الحكائي وتبادل الأدوار.

4- أما في القصص الموضوعي:

فحضور ثنائية (الراوي والمروي له) في القصص الصوفي الموضوعي، يبدو أكثر اتضاحاً بوصف الأخير اشتمل على خاصيته. ظهرت في الأعم الأغلب من نماذج قصصية . تمثلت في القصص الصوفي على لسان الحيوانات التي يكون فيها الراوي خارج مجريات الأحداث لكنه يقود عملية السرد، بشكل سردي يبدأ تجريدياً وينتهي تجسيدياً، ويربط الرمز بالواقع (الفكرة)، ويصرح بـ المضمون الغائي من رموز القصة التي (يرغب) الراوي بتوجيه المروي له على هديها، هذا التوجه الذي (يضيق) من أفق المعنى أحياناً، أو (يتمحل) لاستنطاق الحكمة التي يضيق عنها النص، في أحايين أخرى.

الذي يعني البحث عن هذه الميزة، أن الراوي هنا أحكم إغلاق نوافذ التجربة فلا يسمح بمرور الأشياء إلا بتوجيه منه، فتظهر شخصية الراوي ذات هيمنة على مجريات القص وإن اختفت لغة (الأنا) عن لغة القصة. فتظهر (وجهة النظر) ضمناً وصراحة، فتوجه (الراوي) الضمني يتمظهر في حركة مفاصل القصة من استهلال وشخصيات وزمان، وصراحة حين يعرب الراوي في نهاية القصة عن حل الشفرة التي بنى عليها النص والفكرة والشخوص من هنا كانت (وجهة النظر) (حيلة تقنية ووسيلة للوصول إلى أهداف أكثر طموحاً.. وهي الوسيلة التي توجد في متناول المبدع ليكشف عن نواياه الخاصة، وللتأثير في الجمهور)[2]،

---

[1] *القشيرية/ 162.*
[2] *نظرية السرد/ 37.*

وضروري لتقييم مستوى هذه التقنية، أن نعمد إلى رؤية شمولية تربط بين (تقنية الطرح، وعموم المعنى الذي يسعى الراوي بثه إلى جمهوره، وإلى حد ما ينبغي على المروي له أن يسلم قياده إلى الراوي ويتقبل ما يسديه إليه من المروي له أن يسلم قياده إلى الراوي ويتقبل ما يسديه إليه من معان. ولا يفرض المروي له قناعاته الخاصة على الأثر، فللراوي[1] شدة النصح والطرح والتوجيه وعلى المروي له أن يتقبل ولا يفرض مقاييسه على عمل الراوي. وما تصريح الراوي بالهدف من القصة، إلا إعلاناً عن هذه السلطة التي يتسنّم سدتها الراوي الذي له القدرة على قول الحكاية الواحدة بألف شكل وألف صياغة ووجهة. وإلا فإنه يترك للمروي له متعة اكتشاف الرمز وما يشير إليه دون إملاء وحث.

إن المحور المركزي الذي يشتغل عليه عمل الراوي في القصص الموضوعي هو شكل (الراوي > الشخصية) أي ما تسمى بـ الرؤية المجاوزة، حيث يكون الراوي أكبر من شخصياته وأعلمهم بالحوادث ولا يعنيه أن يفسر سبب علميته هذه أو كيفية حصولها عنده، إنما هو يخترق النيَّات والمقاصد والأفكار، كما يخترق الجدران ليعلم بما يدور وراءها من أحداث وحوار.

والراوي هنا، يكون بمعزل عن شخصياته ولا علاقة تربطه بهم فالسرد هنا (سرد لاحق) بحسب تصنيف البنيويين للأنماط السردية[2] يسرد أحداثاً خارج دائرة الحاضر أو المستقبل بل أحداث سبق حصوله في زمن ما يسردها الراوي وهو صوت غائب عن الشخصيات يحكي الحكاية من الخارج، وتطبيقاً على ذلك، ننظر في بعض قصص (المثنوي) التي أثارت الاهتمام إليها من قبل دارسين عرب ومستشرقين[3]، بفضل إتقانه وبراعته في فن الأداء القصصي لحكايات تتعلق بالأنبياء والحكماء والصحابة والصوفية والزهاد وبعض الملوك والخلفاء قاصداً منها إلى مرام حكمية وفلسفية وأخلاقية عبر أسلوب يحافظ على تماسك القصة ووحدتها، بل كثيراً ما كان يوقف سرد القصة ليعلق على إحدى وقائعها، ثم يعود من جديد فيستأنف رواية القصة وربما توقف على النحو ذاته للمرة الثانية أو الثالثة كلما شعر بالحاجة إلى هذا التوقف للتعبير عن فكرة أو لتقرير معنى)[4]

---

(1) ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص/ 310.

(2) ينظر: نفسه/ 310..

(3) ينظر: مقدمة مثنوي: جلال الدين الرومين 2/9 – 10.

(4) نفسه، 2/9 – 10.

وقد تضمن (المثنوي) نحو (275) قصة نجح مؤلفها في صياغة الأفكار على نحو من البراعة والتفنن في الحوار بما لا يخلو من تفسير نفسي أو نقاش فكري يجنح بالمتلقي نحو عدم التمسك بظاهر القصص، أو المعاني الحرفية للقصص من دون الغوص إلى لُباب المعنى، وحقيقة المراد، وجوهر المفاهيم. وهذا في حد ذاته هدف صوفي واضح في مفهوم لقضية الظاهر والباطن، ويبدو أن هذا هو السبب في (الوقفات) التي يفتعلها (الراوي) للتوجه إلى خطاب المروي له لكي لا يذهب بفكره بعيداً عن مرامي الراوي. فكانت (القصة) واحدة من أساليب الصوفية لعرض أفكارهم، على أنها لم تغفل المعالجة الجمالية للفكرة المجردة.

يستأنس البحث بعرض مثال تطبيقي على هذا اللون من القصص، ومنه سنستشف مقومات حضور الراوي والمروي له في قصة قصيرة ذات حدث واحد وعقدة بسيطة معلومة البطل وقصة مطولة فيها أحداث كثيرة وذات نهاية مفاجئة، رمزية الشخوص.

في القصة القصيرة البسيطة التركيب، يظهر أحد الخلفاء الراشدين (رض) وهو الخليفة عمر بن الخطاب (رض) في صورة جدل مع أحد الرجال حول رؤية الهلال في مقتبل شهر رمضان[1] توهم الرجل في رؤية الهلال حتى خاصم من معه، فنصحه الخليفة ببل حاجبيه ومسحهما ثم النظر إلى الأفلاك، عند ذلك لم يرَ الرجل الهلال، فقد تقوست شعرة من حاجب الرجل فسددت إليه سهاماً من الظن عند هذا الموضع من القصة تنتهي الأحداث ليطلع الراوي بلغة الأنا مبدياً وجه الحكمة في هذه القصة فيقول: (فإذا كان شعرة معوجة تصبح حجاباً للفلك، فكيف يكون الحال لو اعوجت كل أعضائك؟! فلتقوِّم أعضاءك باقتدائك بأهل الاستقامة...)[2] وتستمر هذه الجمل الوعظية الخطابية في صفحة ونصف، في حين استغرق سرد القصة نصف صفحة فقط (من القطع المتوسط)، إن دخول الراوي في هذا النسق المنبري الموجه، يقف دليلاً على أن القصة إنما قصدت ليست بوصفها فناً جمالياً، أنّها كانت القصة تلك (الحيلة) التقنية في عرض الفكر بأسلوب جميل مؤثر، فقيمة القصة تقع في ما وراء القصة.

أما القصة الأخرى، فهي تشتمل على تقنية سردية أكثر تعقيداً، تبدأ القصة

---

(1) نفسه، 2/29-30.
(2) نفسه، 2/30.

بصوت الراوي الغائب العليم، بقوله[1]: (إن حلقة هؤلاء الصوفية المستفيدين، حين بلغت مداها من الوجد والطرب، أخضر الخوان من أجل الضيف، وحينذاك تذكر دابته فقال للخادم: اذهب إلى الحظيرة وهيئ التبن والشعير من أجل الحمار...). وبعد كل أمر يأمر به الرجل الخادم يحوقل الخادم ويحدث نفسه بأنه لا يحتاج إلى مثل هذه الأوامر فهو عمله من قديم الزمان في رعاية الضيف وتهيأة الظروف الملائمة لمبيت حيواناتهم من أكل وفراش تبن وسقاية ونظافة الموضع... الخ، حتى سئم الخادم من هذه الأوامر وخرج ولم يفعل ما أمر به، ونام الضيف واستيقظ على إثر رؤيا مفزعة حول حماره، ليجد حماره يتهاوى من الضعف والوهن وما كان في ظن الضيف أن حماره جائع وعطشان، وحين أقبل النهار، جاء الخادم ووخز الحمار بإبرة لكي يبدو نشيطاً أمام سيده الضيف. آنذاك تظهر شخصية الراوي المختفي وراء الأحداث فيعلن عن ألم لهذا الموقف فيقول (فأخذ الحمار يتوثب من وخز الإبرة، ومن أين له اللسان ليفصح عن حاله؟)[2]، وحين سار الحمار وعلى ظهره سيده، بدأ يتساقط من الوهن، وحاروا في تشخيص علته حتى قال الشيخ: (وهنا تبدأ بوادر حل الأزمة السردية بالانفراج) فيقول الشيخ: (إن هذا الحمار الذي تعشّى بالأمس حوقلات) لا يستطيع أن يسير إلا على هذا النحو. فما دامت الحوقلات هي كل غذائه بالأمس، فقد قضّى الليل في التسبيح، وها هو ذا يقضي النهار في السجود!!).

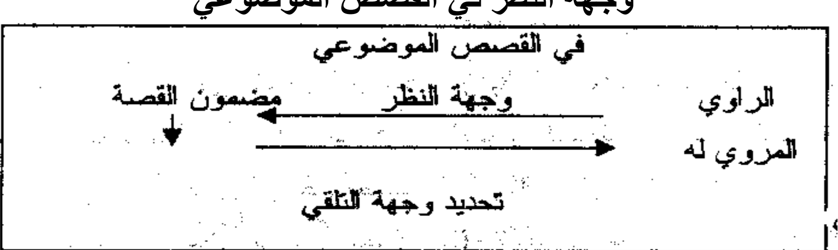
تنتهي هنا القصة بهذه الخاتمة البليغة، وعند ذلك تظهر شخصية الراوي المفكك لشفرة النص، فيقول: إن أكثر الناس آكلة للبشر، فلا تلتمس في تسليمهم عليك كثيراً من الأمان... الخ من الجمل الوعظية البليغة التي تستغرق سبع صفحات في حين استغرق سرد القصة أربع صفحات فقط.

نخلص من خلال تحليل بنية الرواية في هاتين القصتين، إلى أن شخصية الراوي في القصص الموضوعي ذات هيمنة أعلى على عملية السرد أو مجريات الحدث ومراحله، منها في القصص الذاتي المفروض أنه تتجلى فيه لغة (الأنا) والحكاية عن الذات أو عن ذوات لهم علاقة بالذات الساردة، فالسارد في القصص الموضوعي، خارج الحدث لكنه مركزي التأثير وبيديه كل خيوط القصة بفعل رؤيته المجاوزة التي (تعلم) أكثر من شخصيات القصة وتتحكم بوجهة التلقي

---

(1) مثنوي، 37/2.
(2) نفسه، 41/2.

مخطط رقم (1)
وجهة النظر في القصص الموضوعي



بناءً على ما تشير إليه هذه المخططة، تبين أن الراوي في القصص الموضوعي يشتغل على محورين من التأثير:

الأول: نقل الحدث القصصي وبطبيعة الحال، فإن عملية النقل هذه لا تتم إلا من خلال (منظور) السارد.

الثاني: تدخل الراوي في تفكيك شفرات النص، بالإعراب عنها في خاتمة القصة أو في سياقها أي تحديد وجهة التلقي، والمغزى من القص.

5- في القصص الاسترجاعي

يأتي هذا النمط من القصص الموضوعي مثالاً على تلك الوقائع المحللة من الداخل، أي أن البطل هو الذي يحكي حكاية حدثت له في زمن ماضٍ ولكن ليس في عالم الحضور (القصص الذاتي)، وإنما في (عالم الرؤيا) والأحلام، وهو الشاهد الأوحد على أحداثها، معنى ذلك أن (شخصية الراوي)، (شخصية البطل) تتحدان في هذا النمط من القصص.

وفي هذا النمط تظهر عدة تقنيات سردية يقولبها (الراوي/ الرائي) بحسب الحاجة إلى (إقناع) المستمع مستخدماً مرجعياته التي يتشارك فيها مع مستمعه من مثل البنية الثقافية المشتركة والشائع من الأفكار والإرشادات الخاصة بالمذهب الصوفي وما عرف من سير الصالحين والشيوخ والأقطاب فضلاً عن الرسول الكريم (ﷺ) والصحابة والأولياء. فخلق بذلك جسراً إقناعاً للمتلقي بوصفهما . معاً . يصدران عن بنية مرجعية متشابهة، وسيتضح المقصود من خلال النماذج التطبيقية، التي اشتملت على خصائص بنيوية أنبت عليها تقنية القص فيها، ومن بعد ذلك نستخلص آلية اشتغال القص الرؤياوي في المعاني الصوفية.

اشتهر عن الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني المتوفي سنة (575هـ)، وهو من رجالات القرن السادس الهجري كتاب يضم (منامات

الوهراني)[1]، برز من بينها رواية منام طويل، له شبه كبير بموضوعة (رسالة الغفران) لأبي العلاء المعري (ت449هـ) وبين الرجلين (136هـ) سنة فلا يبعد اطلاع الوهراني على رسائل المعري المشهورة الفارق الجوهري بين منام الوهراني ورسالة المعري، إن الأخير تناول رحلة يقوم بها ابن القارح بين الجنة والنار يقابل فيها الشعراء الجاهليين يسألهم عن صنيع الله تعالى بهم، فيتحول رد الرسالة التي بعثها إليه ابن القارح إلى رحلة[2] متخيلة بينما رؤيا الوهراني[3]، يكون هو البطل فيها والراوي يتجول بين الجنة والنار والأعراف فيرى مصير أقرانه وشيوخه وعلماء عصره، وكيف كان حسابهم في حوار صريح جداً[4] أحياناً يعدد فيها مثالب أصحابه وبعض المتصوفة والشيوخ.

لا أبغي عقد موازنة بين العملين . وإن كنت راغبة في ذلك . لأن بين العملين فروقاً بينة . كما فيها من عناصر شبه . يقف في مقدمتها أن المعري في رسالته قصد (الرد) الفني على رسالة صديقه في شكل اقتراح رحلة خيالية، أما رؤيا الوهراني فعمل، اتخذ من نمط الرؤيا الحلمية سبيلاً مقنعة للطابع الخيالي لأحداثها.

الذي سيركز الحديث عليه في هذه الفقرة من البحث، هو شخصية الراوي في هذه الرؤيا وطبيعة علاقته مع المروي له، فيما يتعلق بالراوي، يلحظ أن تدرج الرؤيا يمر عبر مراحل ثلاث يكون (للراوي/ الرائي) عنصر الهيمنة الأساس في توجيه الفعل القصصي، وهذه المراحل هي:

1. كلام استهلالي يبين فيه المؤلف الظرف النفسي الذي دعا إلى حصول هذه الرؤيا، يقول (لقد فكر الخادم ليلة وصول كتابه إليه سوء رأيه فيه وشدة حقده عليه، ويبقى طول ليله متعجباً من مطالبته له بالأوتار الهزلية بعد الزمان الطويل وامتنع عليه النوم لأجل هذا إلى هزيع من الليل... ثم غلبته عينه بعد ذلك فرأى فيما يرى النائم...)[5] والخادم هنا

---

[1] تحقيق إبراهيم شعلان وحجر نغش ومراجعة عبد العزيز الأهواني، مصر سنة 1968.

[2] ينظر: البنية القصصية في رسالة الغفران: حسين الواد/ 20.

[3] منامات الوهراني/ 23-90، أي يقع المنام في (43) صفحة من القطع المتوسط وهذه الوفرة في التعبير دليل على بعد لهذه التجربة التي تجدر دراستها مستقلة.

[4] نفسه/ 29-30.

[5] نفسه/ 23، لقد أفاد البحث في هذه الفقرة من المراحل المنهجية في التحليل التي اتبعها ياسين النصير في كتابه (القاص والواقع) موضوع قصص الرؤيا في العراق/ 17-18.

وصف متواضع للمؤلف إزاء شيخه العالم، فأعطى الراوي في هذه الفقرة محور السياق العام الذي تنضوي الرؤيا تحته وفي ظرفه.

كلام الاستهلال هنا، بما يشتمل عليه من إشارات تخلق توقعاً عند المتلقي بما سيحدث وعلى من ستتركز الأحداث . يجعل هذا اللون من القصص يدخل تحت مفهوم (التوقعية)[1] التي تضم القصص التبشيرية والرمزية والحلمية، وإن الحدس بمفارقة سردية تتم عبر استعادة الرؤية والحديث عنها يدعى نقدياً بـ (التوقع السردي).

2. رؤيا البطل التي تستغرق ثلاثاً وأربعين صفحة تفصل الكلام في رحلته إلى الجنة والنار والأعراف وتتحول فيها لغة الخطاب إلى (الأنا) بعد أن كان يكني نفسه بلفظ (الخادم)، فصار يقول (فخرجت من قبري أيمم الداعي إلى أن بلغت إلى أرض المحشر...)[2] ويستمر حتى يشكل متن القصة بأكملها.

3. قبل الخاتمة، يلحظ في سياق الرؤيا تبادل في الأدوار بين (الراوي) و (الرائي)، فتحدث انقطاعات يظهر لنا الراوي فيها معرفته بأشخاص معينين ويذكر معايبهم وتوقعه لهم بهذا العذاب الذي ينتظرهم وهم في عرصات القيامة للحساب، ويبين لشيخه جمال الدين، أن في القيامة أهوال يعاقب عليها الناس لكن الناس في الدنيا تستهين بها، بينما الشيخ الراحل جمال الدين ينقم على الخادم (الراوي) مخاطبته إياه بلا ألقاب في كتاب بعثه إليه الخادم من ثلاث سنوات خاطبه فيه بمجرد الاسم[3] فجعل ذلك سبباً لقطيعة وحقد لا يزول. فمما يمثل ذلك المقطع الذي يعدد فيه الراوي مثالب كمال الدين الشهرزوري[4] وسواه، ممن يضيق المقام عن تفصيل ذكرهم وسيرجئ الكلام فيهم في المبحث اللاحق.

4. الخاتمة جسدت براعة الراوي في ربط الرؤيا بالواقع في سياق تعبيري متجانس كأرقى ما يصل إليه الأسلوب الروائي العالي، فيذكر فيها، بعد أن يبين الضجة العظيمة التي أقبلت عليهم وهم الشاميون الذين أخذ

---

(1) ينظر: معجم المصطلحات الأدبية الحديثة/ 233.

(2) منامات الوهراني/ 23.

(3) نفسه/ 22.

(4) نفسه/ 27.

الطرفات عليهم علي (ع) (وجاء على مقدمتها محمد بن الحنفية يزأر في أوائلها مثل الليث الهصور، فلما انتهى إلينا صاح بنا صيحة عظيمة هائلة، أخرجني من جميع ما كنت فيه، فوقعت من على سريري، فانتبهت من نومي خائفاً مذعوراً، ولذة ذلك الماء في فمي، وطنين الصيحة في أذني ورعب الوقعة في قلبي إلى يوم ينفخ في الصور...)[1].

ثم تغيب صورة (الرائي) لتعود صورة (الراوي) كما ابتدأت الرؤيا في الاستهلال، فيربط سبب هذه الرؤيا، وما لاقاه في مضمون الرؤيا فيقول:

(كيف يرى سيدنا هذا النفس الطويل، والهذيان الذي أثاره التعتب والانتقام؟ وصلى الله على سيدنا محمد نبيه وآله وأصحابه...)

والحقيقة، أن هذا التدرج في موقعية الراوي والرائي في هذه القصص، يبني عليه تدرج آخر، وهو تدرج الأسلوب.

1. بين لغة الأنا كما تظهر لغة المقدمة الاستهلالية من كتابة (الخادم) إلى صيغة المتكلم ا لحاضر.
2. وفي سياق الرؤيا على طول صفحاتها، يتحول الرائي إلى راوٍ لمجريات الأحداث.
3. في الخاتمة تظهر لغة الخطاب في محاولة ربط عالم الرؤيا في موقف الشيخ الغاضب المنتقم.

ومما يحسب لهذه القصة الرؤياوية، جميل ألفاظها، وحسن العناية ببلاغة معانيها في صياغة جميلة اعتمد في أغلبها المؤلف موسيقى السجع الذي ينم عن ثراء لغوي وذائقة صافية غير متكلفة.

■■

(1) *منامات الوهراني/ 60.*

المبحث الثالث
بنية المروي الصوفي

بين المبحث السابق، فاعلية ركني الخطاب الأدبي المرسل والمرسل إليه في بث الرسالة الأدبية التي تمثلها هنا العملية السردية التي يعدها (كريماس) قائمة (على مجموعة من الملفوظات المتتابعة والموظفة المستندات فيها لتشاكل (السنياً . جملة من التصرفات الهادفة إلى تحقيق مشروع)[1]، بوصف الأدب نظاماً من العلاقات، وهكذا يعد الخطاب السردي مشروعاً منظماً وفق الغايات القصوى المقصود بلوغها[2] بسبب ذلك الارتباط المهم بين الخطاب الأدبي وبين عنصر السببية، فكل فعل كلامي صادر من مرسل يستوجب مقدمات دعت إليه مع ضرورة انعكاس هذا الفعل على (مرسل إليه) يتلقى هذا الفعل ويتفاعل معه بشكل أو بآخر فعلى وفق هذا الاشتراك والتعالق، ويكون (العامل) في العملية السردية مرتبطاً بـ (الموضوع) بحسب اصطلاح (كريماس) إذ العلاقة بين العامل والموضوع تكون محملة بالشحنة الدلالية الكامنة في الرغبة[3]، فحين يتم الكلام عن المروي الصوفي مثلاً فلا يمكن بحالٍ، تحليله بوعي مجرد إنما ثمة ترابط وظيفي تحكم الأفعال فيه علاقات وظيفية تشكل هذه العلاقات قواعد مشتركة بين النصوص الحكائية، كما تحدد لها نمطاً بنيوياً يكاد يكون واحداً[4].

من هنا، أجد الخصوصية التي يمتاز بها هذا البحث، من ناحية كون دراسة

---

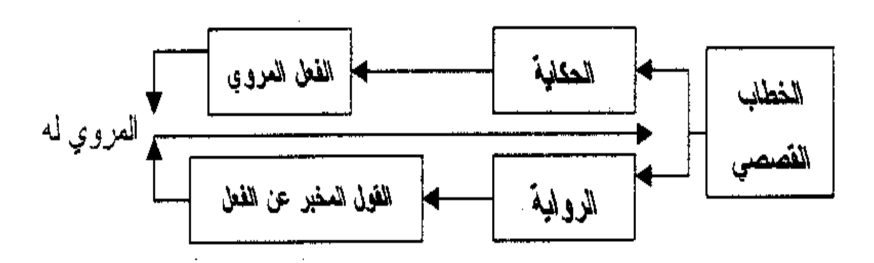
[1] في الخطاب السردي: كريماس: محمد الناصر العجيمي/ 35، وفي أصول الخطاب النقدي الجديد/ 13.

[2] في الخطاب السردي، نفسه.

[3] نفسه/ 40، وينظر: قال الراوي/ 88-90.

[4] تقنيات السرد الروائي/ 31.

بنيـة المـروي لا يوقـف علـى تمظهراتهـا بشـكل مجـرد، بسـبب أن انبنـاء المـروي يتوقـف علـى تفاعـل الشخصـية الحكائيـة ووجهـة النظـر التـي ينـهض بهـا الـراوي، وكـذلك حضـور شخصـية المـروي لـه، حتـى يتكامـل أركـان العمـل الروائـي مـن شخصـية ووظـائف وراوٍ ومـروي لـه، فمـا (المـروي)، إلا جمـاع تفاعـل كـل هـذه العناصر والأركان. وسيتم الكلام عنه الآن . ولمّا يفصل الحديث في الشخصيات والوظائف . لسبب مهم هو أنه أحد مكونات البنية السردية الأساس لأي خطاب أدبي، فلا بد أن تتكامل صورة المكونات الأساس ليتسنى بعد ذلك القول والتفصيل فـي الشخصـيات والوظـائف وآليـات السـرد، وأسـلوبيته أيضـاً. وتـأتي أهميـة هـذا المحـور (المـروي) فـي درس المبنـي القصصـي، مـن حقيقـة كـون تحليـل العلاقـة الناشئة والمكونة للنسيج القصصي في القصة لا يقوم إلا على الفعل، الذي يمثل اللولب المحوري الذي تتحرك . على وفق إيقاعه . أركان العملية السردية الأخرى من شخوص وراو ومروي له ووظائف، فمن منطلق هذه الأهمية المركزية التي يضطلع بها (الفعل) القصصي الذي في النهاية يمنح الحكاية قيمتها الموضوعية، ومستوى تمثيلها لشريحة ما، ثم إعطاء تصور لمستوى تفكير منتج هذه القصة من حيث عنصر الاختيار الذي على أساس منه، توجه اهتمام المؤلف نحو هذا الفعل القصصـي دون غيـره فـي الموضـوعات ونوجـه العنايـة إلـى مسـألة مهمـة تتعلـق بالفعل القصصـي، التي هي: أن (الفعل القصصـي) الذي تنهض بـه شخصـيات معينة داخل نسيج البنية السردية للخطاب، ينضوي تحت لواء مصطلح (الحكاية) ويـرتبط بـه. فـي حـين يكـون القـول المخبـر عـن ذلـك الفعـل، يعـود إلـى مفهـوم (الروايـة)، وبامتـداد (الفعـل) و (أسـلوب قصـة المخبـر عنـه) يتشـكَّل الخطـاب القصصي في صياغته التي تعرض أمام المروي لـه (متلقي القصـة) يوضـح هذا المخطط الآتي هذه الفكرة:



مخطط رقم (2) ماهية الخطاب القصصي بين الحكاية والرواية

بناءً على ذلك، يتشكل الخطاب القصصي من (فعل) الحكاية (المادة الخام للقصة)، ومن طريقة روايتها بالكلمات فيترتب على أساس هذه الثنائية (الحكاية والرواية)، ظهور مستويين في الزمن القصصي وهما:

1. زمن الفعل الحكائي.
2. زمن الفعل الكلامي.

يدعوهما (جينيت) بـ زمن القصة وزمن الحكاية[1]، وأحياناً يستعاض بـ (السرد) بدل القصة، ولا شائبة على المفهوم المراد على وفق التوضيح الذي حدده البنيويون في الفصل بين القصة والحكاية، وكما أوضحه المخطط.

قبل أن نستعرض تحليلياً نماذج المرويات الصوفية تجدر الإشارة إلى أن ثمة اختلافاً في المسافة الزمنية التي تصل فيها زمن القصة إلى المتلقي، وبطبيعة الحال فإن، زمن الحكاية أبعد عن لحظة الرواية[2]، فالمروي له يتلقى (الفعل الكلامي) السردي القولي القصصي الذي يعبر عن (فعل حكائي) حدث في مدة سابقة قد تكون أياماً أو سنوات أو قروناً، أو أنها لم تحدث أصلاً حين يكون الفعل والحدث الحكائي خرافيين من صنع الخيال. لهذا فالنص الحكائي الأصل يتعرض للتغيير والتحريف والإضافة والاختزال على مر الزمن الذي يقطعه حتى يصل إلى المروي له. لأجل ذلك أشرت في مبحث الاستهلال، أن الباحث وهو يتوخى بنية استهلال القصص عليه أن يضفي ثقة تامة على الراوي الأخير لأحداث الحكاية

---

[1] للتفريق بين زمن القصة وزمن الحكاية ينظر خطاب الحكاية: جينيت/ 45. وبنية النص السردي: حميد الحمداني/ 73، ومدخل إلى نظرية القصة/ 73، وبناء الزمن في الرواية المعاصرة: مراد عبد الرحمن مبروك، 19/ والنص الروائي: بيرنار فاليط/ 75.

[2] ينظر نظرية البنائية/ 422، ونظريات السرد الحديثة/ 164.

الذي على يديه خرجت الحكاية من ثوبها الشفاهي لتكون أثراً مدوناً، في أنه نقل الفعل الحكائي على أقرب صورة مطابقة لواقعها الفعلي.

بما أن القصة الصوفية، امتازت بصفة شخصت من خلال البحث، هي انحياز رواتها ونقلتها إلى استيفاء جانب (الأمانة) في النقل عن الواضع الأول للحكاية أو عن بطلها. فاقترب نموذج الحكاية الصوفية من طبيعة (الخبر) المنقول أو الأحاديث التي بها حاجة إلى الأسانيد والرواية عن ثقاة الواحد تلو الآخر،...

على وفق هذا، فإن الفعل الحكائي في القصة الصوفية يخضع لنسق من (التواتر) هو الضرب الثالث من ضروبه الأربعة التي حددها (جيرار جينيت) وهي:

1. أن يروي مرة ما حدث مرة.
2. أن يروي أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة.
3. أن يروي أكثر من مرة ما حدث مرة.
4. أن يروي مرة ما حدث أكثر من مرة[1].

فالقصة الصوفية، ينسحب عليها النمط التكراري الذي يعنى برواية الحدث الواحد أكثر من مرة، إذ إن بنية الفعل الحكائي عند المتصوفة، ببنية بسيطة التركيب، في الغالب تكون ذات حدث واحد تتمحور حوله حركة الشخصية المحورية، التي تمثل في القصص الذاتي هي الذات المتماهية بمرويها، في القصص الذي يمثل المساحة الأكبر من أنماط القصص الأخرى. فمع كل رواية للفعل الحكائي تحدث عملية إنتاج جديد للفعل لا على الواقع، إنما على اللسان ثم التقييد بالكتابة، فالرواية هي التي تتكرر وليس الفعل ذاته وفي كل رواية للفعل ذاته تتجدد طريقة قوله كلما تكرر الفعل الحكائي على لسان الراوي، والتواتر هو (مجموع علاقات التكرار بين النص والحكاية)[2]، ولكن المقصود بـ التواتر هنا في نسيج البنية للقصة هو تكرار رواية الحكاية داخل بنية القصة عبر شخصيات مختلفة، وهو ما تقصد إليه الدراسة البنيوية في هذا الإطار، فالنمط الأول في

---

[1] *ينظر السردية العربية/ 109، ومدخل إلى نظرية القصة/ 82. وخطاب الحكاية/ 129 وتقنيات السرد الروائي/ 85.*

[2] *ينظر: مدخل إلى نظرية القصة/ 86، ونظرية البنائية/ 406، وبناء الرواية/ 104 – 105.*

التواتر في أن القصة الواحدة يتناقلها الرواة في مرحلتها الشفاهية حتى الكتابة والتدوين، هو تواتر خارجي ألقينا على عاتقه ذمة (صحة الرواية)، تؤطرها عبارات (حدثني، أخبرني) أو بصيغة المبني للمجهول وهي كثيرة في القصص الصوفي، مثل (حكي إن، روي، قيل...).

أما التواتر الداخلي، المقصود بالدرس البنيوي داخل نسيج القصة، فإن الراوي المتماهي بمرويه يقوم بمهمة نقل الفعل الحكائي إلى شخصيات ثانوية، الراوي الأصل هو من يقوم بنقل الرواة الثانويين، في مثل هذه القصص يظهر صنيع (الرؤية) طاغياً على المبنى الحكائي، وذلك لوجود عنصر التكرار فيها الذي يبعد أن تكون الشخصيات قد قالته فعلاً وعلى وفق الصيغة اللسانية ذاتها، كما حدث في قصة (الغار) التي رواها الرسول الكريم محمد (ﷺ)[1]، حيث يظهر التكرار في نسق التعبير الختامي الذي يتفوه به شخص من الأشخاص الثلاثة الذين سدت عليهم صخرة، باب الغار، وحجزتهم عن الخروج، فالحكاية الإطار هي ثلاثة رهط دخلوا الغار وسدت صخرة عظيمة بابه فلم يستطيعوا الخروج إلا بذكر صالح أعمالهم تأتي بعد ذلك الحكايات الثانوية المتضمنة سياق الحكاية الإطار الذي يكون (الرسول الكريم (ﷺ)) هو الراوي فيها، عنهم، وحين يصل الضوء إلى أحد الشخصيات في الحكاية ليفصل الكلام في صالح فعله، يتحول إلى راوٍ يروي عن نفسه، فكان الأول باراً بوالديه، والثاني عفيف النفس لا ينتهك المحارم، والثالث رجل حق وأمانة، وبعد أن يروي كل قصته الموجبة لدنو الفرج والخروج من الغار، يقول عبارة تتكرر على لسان الرجال الثلاثة، وهي في صيغة دعاء: (اللهم إن كنت فعلت ذلك ابتغاء وجهك فافرج عنا ما نحن فيه من هذه الصخرة)، ثم يعود صوت الراوي الأول والرئيس صاحب الحكاية الإطار، ليعلن عن مجيء دور المتحدث الثاني ثم الثالث... فالتكرار هنا قامت به الشخصيات الثانوية، في حين يكون في لون آخر من القصص الصوفي، مركزية الفعل الروائي للراوي الرئيس فيلجأ إلى وسيلة (إضمار) رواية الفعل الحكائي الوارد في سياق حواري بين الشخصيات، ويستعين بعبارة أخرى توجز وتختزل الزمن القصصي الذي ليس به حاجة لتكرار قول ما لا يحتاج إلى تكراره، على أن هذا الاختزال أو الإضمار لم يحدث في (الفعل الحكائي) إنما يحدث اختصاراً في (الفعل الروائي) الذي يفترض

---

[1] *روته الصحاح عن الزهري عن سالم بن أبي عمير. ينظر القشيرية/ 161، دائرة المعارف الإسلامية، 350/9.*

الأخير، ذكاءاً من المروي لـه لا يحتاج معه إلى إعادة وتكرار على عكس الشخصية في الحكاية الأساس، فيستعيض عن التكرار بعبارة (فتركته أياماً وأعدت عليه القول) أو (...فكررت عليه القول) في قصة الشاب الذي مات عند رؤية أبي يزيد[1] إذ يطلب منه صاحب البسطامي رؤية أبي يزيد لأنها . على زعمه . أنفع من رؤية الله سبعين مرة، فقاما وطلبا أبا يزيد فوجداه قد خرج من النهر وفروته مقلوبة على كتفه، فلما رآه الشاب صاح ومات. فقلت لأبي يزيد ما هذا؟ فإنه ذكر أنه يرى الله وما مات، يراك فيموت؟ فقال: نعم. كان يرى الله على قدر حاله، فلما نظر إلي رأى الله على قدر حالي، فلم يثبت فمات.

يلحظ في هذه الفكرة، أن لجوء الراوي لاختزال المروي الذي يتكرر مع كل شخصية جديدة تظهر في الحكاية، إنما يؤدي وظائف من نسيج البنية السردية منها:

1. أن الراوي أو المؤلف قد وعى الفرق بين المروي له (قارئاً أو سامعاً متلقياً للقصة) وبين المروي له (في الحكاية وشخصية من شخصياتها تخبر بفعل ما) فإذا ما تكرر القول لشخصية في الحكاية، لا يقوم المؤلف بتكراره مع شخصية جديدة لأنه صار في حكم المعلوم في ذهن المروي له القارئ وتكرار المعلوم، سذاجة في الطرح ودعوة للملالة والسأم، ومؤشر على ضعف النسيج القصصي، فيستعاض عن التكرار بجملة توحي بالقول المكرر.
2. تقوم جملة الإضمار التي يستخدمها للاستعاضة عن تكرار رواية الفعل للشخصية الجديدة، مقام حكاية كاملة وقعت تحت الحكاية الإطار، هذا الاختزال يعد (اقتصاداً) في اللغة السردية في القصة في حذف ما يستغني عنه السياق أو المتلقي، وأجد هذا السلوك في السرد قد اقتضته حاجة يتوفر عليها المنجز الحكائي التراثي[2] ليس العربي فقط، هو بنية التكرار التي غالباً ما تتصل بأنساق عديدة معينة أحياناً العدد (ثلاثة)[3]

---

[1] شطحات الصوفية: عبد الرحمن بدوي/ 213-214.

[2] كانت هذه مزية الحكاية الخرافية عند عبد الله إبراهيم، ينظر: السردية العربية/ 113، وينظر في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد: عبد الملك مرتاض/ 199.

[3] درس كمال أبو ديب هذه الأنساق الثلاثية في القصة والشعر، ينظر: جدلية الخفاء والتجلي، الفصل الثاني.

أو (سبعة) أو (عشرة)، فوضع المؤلف التراثي (علاجاً) لـ (ترهّلٍ) في الحدث القصصي حين يمر الاختيار بمراحل عدة حتى يكون الحل في آخر محطة (الثالث أو السابع أو العاشر...) ويبزغ سؤال عن جدوى هذا الترهل؟ نعم ثمة جدوى من هذا المط أو الترهل أو قطع مسافة للوصول إلى نقطة الحل والقبول، لما في هذا الأمر من وسائل تشويقية وإثارة ماتعة تتحصل عند المروي له حين يترقب الحل وفي كل مرحلة يقطعها الحل يزداد ولع المروي له وفضوله وشوقه، لمعرفة الحل والنتيجة.

1ـ استرجاع الأحداث واستباقها:

يعد الاستباق في الأحداث ميزة أخرى من مزايا القصص الصوفي التي تشارك فيها مع القص التراثي الشعبي والخرافي والديني، الذي ينم عن قيمة تقنية عالية نبتت بذورها في ذهنية المؤلف العربي وذائقته وذكائه في إدارة مفاصل العمل القصصي، الأمر الذي جعله يتوفر على مزايا تقنية عالية في فن القصة تشكل جوهر الرؤية الحداثية في الفن القصصي الحديث والمعاصر.

يعطي (الاستباق) الوجه الآخر لزمن السرد وهو (الاسترجاع) الذي يعنى باسترجاع ماضي الشخصيات أو ما يسمى (flash-back)، أما (الاستباق) فهو على العكس، منه يخبرنا في الراوي مقدماً بما ستؤول إليه الأحداث أو الشخصيات، وهو أقل انتشاراً من الاسترجاع، ولكن ليس أقل أهمية[1]، يظهر في أحاديث كثيرة ضمن المقدمات الاستهلالية للقصص وكذلك العنوانات، التي يشعر فيها الراوي أو المؤلف بالطابع الذي تتسم به الحكاية، ويكثر ورود هذا الفعل الزمني في (روايات الذاكرة)، والرؤى والأحلام والوصايا والنبوءة[2].

يقع الفرق بين الاسترجاع والاستباق، أن الأول يمكن للراوي أن يعمل عليه، عملية القص سواء أكان راوياً عليماً أو متزامناً مصاحباً لأنه جزء من مخزون ذاكرة الراوي عن شخصياته، أو أحداث جرت في زمن الماضي عن زمن القصة (السرد). أما الاستباق، فيعني هيمنة كاملة على مجريات الحدث الحكائي ويشترط فيه أن يكون زمن الحكاية سابقاً على زمن السرد، إذ من وجهة نظر عقلية، كيف تستبق حدثاً حدث في المستقبل وأنت لم تشهده أو تعرف به؟! عليه يناسب هذا

(1) *ينظر نظرية السرد/ 124.*

(2) *نفسه/ 125، والسردية العربية/ 116، ومدخل إلى نظرية القصة، 96-97.*

التكنيك الزمني بالراوي العليم ذي النظرة المجاوزة التي تهيمن على ماضي الحدث ومستقبله. وتبدأ في تحريك هذه العناصر بحسب مقتضياتها جذب اهتمام المتلقي والاستحواذ على إعجابه وفضوله، فضلاً عن استثارة ذكائه.

فمن ذلك في بعض فقرات الرؤيا المطولة للـ (الوهراني) حين يستعرض مشاهد يوم القيامة، فيصل إلى دخول موكب الرسول محمد (ﷺ) إلى شاطئ المشرعة ووقف عندها، فيسرد لنا الوهراني حديثاً عن الصوفية له قيمة إشعارية بما سيترتب حكم الرسول (ﷺ) عليهم وعلى سلوكهم وطريقهم. فيقول: (فتقدمت إليه الصوفية، من كل مكان، وعلى أيديهم الأمشاط وأخلة الأسنان، وقدموها بين يديه، فقال (ﷺ) من هؤلاء!؟ فقيل له: هؤلاء قوم من أمتك غلب العجز والكسل على طباعهم)[1]، من هذه الأسطر نستطيع تبين نوع الحكم الذي سيصدره عليهم رسول الله (ﷺ) بعد أن تقدمت إليه صفاتهم: قوم كسالى عاجزين يحملون أدوات التزين والنظافة... لا عمل يشغلهم، ولا نشاط يقيم حياتهم، وبالفعل لم يرض الرسول (ﷺ) عن مسلكهم هذا، ويصفهم بشجر الخروع في البستان يشرب الماء ويضيق المكان[2].

أما الاسترجاع، فهو كثير في قصص الرؤيا، وخاصة في رؤيا (الوهراني) نجد أنه كلما تقدم أحد أصحابه أو من يعرفهم إلى الحساب أو العقاب، يستذكر له سيرته السالفة في الحياة الدنيا كما حدث مع (كمال الدين)[3] وحديث مالك خازن النار مع الراوي نفسه[4] ويعدد مثالبه الموجبة له العقاب. ونجد أمثلة كثيرة على الاستباق مثلاً في قصص الكرامات، فمن ذلك ما رواه أبو عبد الرحمن السلمي يقول (سمعت أبا الفتح يوسف بن عمر الزاهد القواس ببغداد، قال حدثنا محمد بن عطية قال: حدثنا عبد الكبير بن أحمد قال: سمعت أبا بكر الصائغ قال: سمعت أبا جعفر الحداد أستاذ الجنيد قال: كنت بمكة فطال شعري، ولم يكن معي قطعة من حديد أخذ بها شعري فتقدمت إلى مزين توسمت فيه الخير، وقلت تأخذ شعري لله تعالى، فقال نعم وكرامة، وكان بين يديه رجل من أبناء الدنيا فصرفه وأجلسني

---

(1) منامات الوهراني/ 48.
(2) نفسه/ 48-49.
(3) نفسه/ 27.
(4) نفسه/ 29-30.

وحلق شعري ثم دفع لي قرطاساً فيه دراهم فقال استعن بها على بعض حوائجك فأخذتها واعتقدت أن أدفع إليه أول شيء يفتح علي به... ثم بعد ذلك يحصل الرجل على ثلثمائة دينار فأخذها جميعاً إلى المزين، فقال له المزين ألا تستحي يا شيخ، تقول لي احلق شعري لله ثم آخذ عليه شيئاً...[1]

فيلاحظ أن الراوي عمد إلى جملة استهلال يستبق فيها ما سيحدث من أحداث تتعلق بأخلاق ذلك المزين، بعبارة (توسمت فيه الخير) عبارة مشعرة بموقف حسن سيصدر عن المزين تجاه الرجل، هيأت المتلقي نفسياً لتقبل الفعل الأخلاقي الحسن الذي صدر عن المزين.

كثيراً ما يتمثل عنصر (استباق الأحداث) في مستهلات القصص، ولا بأس وروده في سياق القصص، متى ما وقع في ذهن المؤلف/ الراوي، يقين بضرورة استهلال القصص عليه بوصفه سيكون عتبة انطلاق إلى أحداث الحكاية الجوهرية والتي تتمركز حول ثيمة القصة الدينية، والأخلاقية، والاجتماعية...الخ. هذا الانطلاق به حاجة إلى صياغة تعبيرية يغلب عليها اللمح والذكاء والقصر والتكثيف، تكفي لإيقاظ ملكة (التوقع) عند المتلقي؛ فيصير الأخير مترصداً لما سيحدث من أحداث توفر تطميناً لحفيظته التي أثارتها جملة من الاستهلال وهي فرصة لاكتشاف الذات المتلقية لنفسها ولمدى صحة توقعاتها لمجريات القص ووظائفه وأحداثه. بعد أن سلمت الذات المتلقية وعيها للراوي في أن يسوق مداركها صوب اكتشافه المجهول (بالنسبة للمتلقي) الذي بحوزة الراوي الذي ينقل حدثاً جرت أحداثه واقعاً أو تخيلاً، ضمن الزمن الماضي إذ لا تزامن بين الحكاية والقصة. فيعمد الراوي إلى أسلوب مموه يفتعل فيه قدراً من الاشتراك بطقس معلوماتي يجمعه مع المتلقي فهو يدعي اكتشاف الحقائق مع المتلقي، فيلجأ إلى أساليب التشبيه، أو الظن أو الاحتمال والتخمين بوصفها وسائل إجرائية تقيم جسراً من المعرفة بين الراوي والمروي له بشأن ما يروي وما سيروي.

في ذلك ماثلاً بجلاء في قصة (البستاني والصوفي والفقيه والعلوي)[2] حيث تبدأ بهذه الجملة الاستهلالية: (بينما كان بستاني يتفقد بستانه، رأى به ثلاثة رجال كأنهم من اللصوص وكان أحدهم فقيهاً، وثانيهم شريفاً، وثالثهم صوفياً، وكل منهم كان وقحاً خبيثاً، عديم الوفاء...)، ثم تخبرنا القصة أن البستاني استعمل ذكاءه

---

(1) القشيرية/ 163.
(2) مثنوي، 2/221-226.

وفرق الثلاثة فاستطاع الإجهاز عليهم واحداً بعد الآخر حين قدر على التفرقة بينهم حتى أمكنه إنقاذ بستانه، في سياقات تعبيرية جميلة ولغة صورية مكثفة وحوار راعى فيه راويه مرجعية كل واحد من هؤلاء الثلاثة بين الفقه والنسب الشريف، والمذهب، مانحاً . من خلال الحوار . وجهة النظر المعكوسة لهذه الشرائح الثلاثة في المجتمع.

وعوداً بنا إلى، موضوعة البحث فإن الجمل التي نصص لها في أعلاه، تشير بوضوح إلى استباق حدثي واضح أورده الراوي في شكل تعبيري بصيغة (تشبيه) تحمل بعض التخمين لكنه تخمين غير حقيقي لأنهم لصوص بالفعل والراوي يعلم ذلك لكنه لا يريد قطع صلته بالمروي له، وأيضاً يستثير ذكاءه وملكته ومشاركته، وإلا فلماذا يفعل ثلاثة غرباء في بستان لم يستأنسوا من أهله الإذن بالدخول والأهل موجودون فيه؟. ثم تأتي الجملة الأخرى لتعلن صراحة عن معرفة دقيقة، وتصور واضح يشخص في ذهن الراوي عن كل واحد من هؤلاء الثلاثة وكأنه سابق معرفة تجمعه بهم، فأوصاف الوقاحة، والخبث، وانعدام الوفاء (الخيانة) أوصاف لا يتكامل تصورها في النفس إلا في مدة من الزمن والتجارب والمعاملة.

إذن الراوي على علم تام بهوية الثلاثة الذين لا ينتمون (لتخصصاتهم) المقدسة . إذا جاز التعبير . الفقه، والنسب الشريف، والتصوف.

تتجلى في مظان السير الصوفية والطبقات والرسائل، حكايات عدة تظهر الجانب الخارق في التجربة الصوفية ولا سيما (باب الكرامات) الذي يشير إلى أشخاص بعينهم من مشاهير المتصوفة ممن روي عنهم الكثير من الكرامات والخوارق الأمر الذي يؤكد حصولهم على مرتبة متقدمة في التصوف. نلحظ سمة الإضمار والاختزال في لغة القصة والاستغناء عن المتكرر من الحوار بوصفها تقنية سردية لجأ إليها اختزالاً لما تمت معرفته ولظهور حرية تصرف الراوي في إيراد الحوار، من ذلك نقرأ ما روي عن (إبراهيم الخواص) حيث قيل: كنت بمدينة الرسول (ﷺ) في مسجده مع جماعة تتجارى الآيات ورجل ضرير بالقرب منا يسمع فتقدم إلينا وقال آنست بكلامكم اعلموا أنه لي صبية وعيال وكنت أخرج إلى البقيع أحتطب فخرجت يوماً فرأيت شاباً عليه قميص كتان ونعله من إصبعه، فتوهمت أنه تائه فقصدته أسلب ثوبه، فقلت له انزع ما عليك فقال: سر في حفظ

الله، فقلت الثانية والثالثة، فقال لا بد فقلت: لا بد، فأشار بإصبعيه من بعيد إلى عيني فسقطتا فقلت بالله عليك من أنت؟ فقال: إبراهيم الخواص[1].

فيتجلى في هذه القصة نوعان من الإشارات اللغوية، التي تتبنى على أساسها، تقنية السرد فيها، الإشارة الأولى في قوله (ورجل ضرير بالقرب منا يسمع...) إذن ثمة شخصية مهمة تدخل الصراع وسيكون لها فعل مهم في الحكاية، بإمكانه أن يخلق توقعاً في ذهن السامع أو القارئ أن ما سيأتي من حدث له علاقة بهذا الضرير وهو حدث متمركز حول (فقدانه للبصر) بالذات وإلا لم لم تذكر عاهة أخرى في هذا الموضع.

الإشارة الثانية هو استخدام أسلوب (الإضمار) فمن قوله: (فقلت الثانية والثالثة) يعني أنه كرر عليه القول بخلع ثوبه الذي يريد سلبه منه كرره مرة ثانية وثالثة على الوجه الفعلي من (زمن الحكاية) لكنه اختزل وأضمر في (زمن السرد) وعوضت عنه جملة الإضمار المذكورة.

يلحظ من خلال ما تم طرحه وتحليله في فضاء الصفحات الماضيات من هذا المبحث، تداخل مفهوم الزمن القصصي مع بنية المسرود الصوفي من حيث النظر المنهجي المتبع في هذه الدراسة. نعم يوجد هذا التداخل، بوصف (المروي) من حيث البنية السردية التي تمثل هو ركناً من أركانها الثلاثة، لا بد أن تتبنى على زمنية السرد، أو البعد الزمني في حركية الأركان السردية (الراوي، المروي، المروي له) فمفهوم التواتر، التكرار، الاسترجاع، الاستباق، كلها مفهومات تدخل في دلالة الزمن مرتبطاً بالحدث، والقائم به والموجه إليه، سواء أكان ماضياً أم آنياً أم استشرافياً.

على أن بنية زمن السرد سيفرد لها البحث مباحث مخصوصة في الفصول القادمة وأن البحث في هذه الصفحات انطلق من مقولة (جينيت) في تحليل النص القصصي على وفق أبعاده الثلاثة: (الحكاية) و (السرد) و (الخطاب القصصي)[2]، فالعنصر الثالث موضع حديث هذا المبحث تضمن تحليل العناصر اللغوية التي يستعملها السارد مورداً حكايته في صلبها. ولكن الوقوف

---

(1) القشيرية/ 165

(2) ينظر مدخل إلى نظرية القصة/ 73، ويركز (شلوميت ريمون) النظر على أهمية نحو القصة والنظر إليها من زاويتها الأدبية التخيلية، وكل مكونات البنية السردية هي مصاديق لفنية القص أولاً، ينظر: التخييل القصصي/ 167. وينظر: النص الروائي: بيرنار فاليط، 84/ في سيمولوجيا السردي.

علـى تحليـل هـذه العناصـر منهجيـاً وبصـورة متماسـكة لا بـد أن تـتم دراسـته وفـق تحليـل البنيـة الزمنيـة للـنص القصصـي التـي تعـد مزيـة أساسـاً فـي تشـكيل البنيـة القصصية في القص القديم والحديث علـى حد سواء، إذن... تخلص من هذا إلـى أن ارتبـاط بنيـة المروي مـع الـزمن تمثـل علاقـة حتميـة تجسـدها القصـة بكونهـا أي القصـة لا بـد أن تصـدر عـن (موقـف مـن الـزمن) بأبعـاده الثلاثـة ويكـون الحـدث والشخصيات والرواية، آليات هذا الموقف وتجسداته المحسوسة.

■■■

الفصل الثاني

المثال الوظائفي في القصص الصوفي والشخصية الحكائية

توطئة

المبحث الأول:

1-منهج بروب والتحليل الوظائفي.

2-أساسيات المنهج ومقولاته.

3-الثابت والمتغير في منهج بروب.

4-تقويم عام للمنهج.

5-صلاحيّته لتحليل القصة الصوفية.

المبحث الثاني:

-أنماط الوظائف.

1-تعريف الوظيفة.

2-الوظيفة وجمل الاستهلال.

3-الأنماط /الوضع الأولي.

4-الوظائف وأشكالها ودلالاتها.

-في القصص الذاتي.

-في القصص الموضوعي.

-في القصص الاسترجاعي.

المبحث الثالث:

-الشخصية الحكائية:

-المحور الأول: البنيات الكبرى للشخصيات.

-المحور الثاني: البنيات الصغرى للشخصيات.

توطئة

توفر اصطلاح (الشكل) عند الشكلانيين الروس، على مفهوم يتسع لأكثر مما يسمح به مصطلح الشكل؛ فالشكل –في منظورهم –مصطلح نقدي يعني بدراسة ملامح الأثر الأدبي بجميع مفاصله البنائية والشكلية، بمعنى أنه يدرس آليات إنتاج التركيب البنائي للنصوص الأدبية كما يدرس كيفية إنتاج المعنى والمعنى الأدبي. فإيحاء التسمية قد يضيق من مفهوم المصطلح الذي أخذ يتسع ليشتمل على ما يمكن تأويله من الدلالات النصية، ما يوحي به من أبعاد سيمائية لها مرجعياتها الفكرية والاجتماعية والفلكلورية والدينية. فيصبح التعبير الأدبي (شفرات) يحلّل بناءها التركيبي إلى وحداتها الأولية، ومن ثم تصنف بحسب النوع والجنس وأثر الشخصية في توجيه الدلالة وتنوعها وغزارتها، وبذلك يكون الدرس النقدي منطلقاً من (البنية) إلى (المعنى) من الحسي إلى المدرك، من القاعدة إلى الآفاق وهذه في الواقع طريق سليمة للبحث في قيمة النص وأصالته بشكل متكامل ينضوي تحت لواء هذا (البحث)، عناصر اللغة، الأسلوب، والمعنى والتركيب.

على عكس الطريقة (الهرمنوتيكية) في تأويل الأثر الأدبي ووصفه كلا لعناصر ثقافية ما[1] من خلال إقامة علاقة بين النص والمرجعية متشبثاً بالمعطيات الخارج –لسانية لأنواع الخطابات الأدبية وشروط إنتاجها وقراءتها، هذه العملية لا تخلو من تعقيد في المنهج والرؤية فضلاً عن أن العملية النقدية تبتعد عن محاورها الفنية الإبداعية المخصوصة لتصبح تنظيراً كاشفاً لسياقات النص الخارجية الأمر الذي يجعل من النص منطلقاً فقط وبؤرة تأويل يتم اكتشاف قواعدها المرجعية مما قبلها ويترك النص، فيفصح هذا العمل عن (انتمائية) الناقد

---

[1]–ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة /225 –224، 43 تأويل، والتأويل بين السيميائيات والتفكيكية: امبرتوايكو تر: سعيد بنكراد، الفصل الثاني /53، والتلقي والتأويل: أبو يعرب المرزوقي، مبادئ التأويل /13، والحكاية والتأويل: عبد الفتاح كليطو 7 –8 وما بعدها.

الهرمونيوتيكي. بل انحيازه إلى بنية فكرية معينة؛ دينية سياسية، مذهبية.... فيكون، على ذلك النص معبراً إلى مسألة فكرية خارج المقاييس الفنية التذوقية التي يفترض أن يكون (النص) فيها هو الغاية والوسيلة لأن مرجعيات النص والبحث فيها يتداخل مع حقول معرفية أخرى يشبعها التاريخ والاجتماع وعلم النفس والانتروبولوجي والفكر والسياسة والدين...إلخ، فـ القار في عملية النقد الأدبي، إنها (تستضيء) بمرجعيات النص لكي لا تقطع صلة النص بظروف إنتاجه على افتراض (حياة المؤلف) وحيوية الظرف الخاص الذي كان باعثاً للقول الأدبي. تستضيء ولا تعتمد عليها فتقطع صلتها بالنص الأمر الذي يخل بموضوعية البحث العلمي والنظرة النقدية، السبب في ذلك أن مشكلة المعنى لما تزل في حاجة إلى تنوع في القراءات وسعة في الاختصاصات ودقة في التأويل كي تقف أمام هذه العملية المعضلة المنهجية المتمثلة في الحالة الآتية:

- الالتزام بمفردات المنهج العلمي يؤدي إلى الانغلاق ومحدودية النظر.
- الانفتاح أمام النص بلا محددات يؤدي إلى الانتقائية والذاتية اللتين هما على الضد من منطلق المنهج العلمي.

انطلاقاً من هذه القناعة، التي تؤمن بالأسباب والبواعث وكذلك تؤمن بخصوصية العمل الأدبي الذي لو وضعت أديبين في ظرف واحد وسياقات خارجية ونفسية وثقافية متشابهة، لأنتجا عملين مختلفين على الرغم من وحدة الأسباب... سينهج البحث في هذا الفصل، قضية تقع في صميم التحليل الشكلاني لتشريح القصة، إلا وهو (المثال الوظيفي، موقع الوظيفة في العمل القصص وهيكليته الكاملة؛ متنبهين أولاً، إلى حقيقة مهمة يفرزها المنجز الصوفي على الصعيد الحكائي، هذه الحقيقة هي (التنوع) في الأداء القصصي في الوظائف، الذي هو نتيجة طبيعية في التجربة والثقافة الصوفية.

لأجل ذلك سيتم التمهيد لموضوعة الوظائف السردية والحديث عن منهج (بروب)، و(كريماس) في هذا الفصل . ثم أنماط الوظائف، وموقع (الشخصية الحكائية) في السرد وعلاقتها بالوظائف السردية، فمن أنماط الوظائف وإلى الشخصيات سيكون الحديث تنظيراً وتطبيقاً على القصة الصوفية، معتبرين في ذلك، خصوصية الأنماط القصصية التي تحددت في المباحث السابقة على أنها: ذاتي، وموضوعي، واسترجاعي، وسيكون عملنا في هذا الفصل متساوقاً مع هذا التصنيف المنهجي.

المبحث الأول

1-منهج بروب والتحليل الوظائفي للقصة

تصدر منهجية (بروب) الشكلانية، في تحليل القصة الخرافية، عن رؤية هيكلية ترى الحكاية بنية مركبة معقدة التركيب وذات بنية علائقية متشابكة يتم الكشف عن آليات الربط التي تربط فيما بينها بطريق التفكيك واستنباط تلك العلاقات والوظائف التي تؤديها في سياق قصص معين. واعتمد (بروب) في منهجه هذا على نموذج حكائي روسي موروث هو الحكايات الخرافية فجمع ما يناهز المئة حكاية مستقياً منها ما دعاه بـ (المثال الوظائفي) الذي يعني به: عمل الفاعل معرفاً من حيث معناه في سير الحكاية [1] فالحدث إذن –بهذا المنظور– يعد وظيفة ما دام رهين سلسلة من الأحداث السابقة التي تسوغه، ومن الأحداث اللاحقة التي تنتج منه [2]. ولعل اعتماد بروب على مقدمات منهجية رصينة، جعل اهتمام نقاد عصره ومن بعدهم يتوجه إلى عمله بالإشادة والمناقشة ومحاولة استيفاء جوانب النقص فيه ولا سيما في الصعيد الدلالي، السيميائي، وسنعرض بإيجاز لهذه الآراء، فكان تحديده الواضح لنماذجه الحكائية بـ مئة حكاية خرافية، واستيفاء جانب حضور الشخصية الحكائية (البطل) من خلال تصنيف الوظائف وترتيبها، جعل عمل (بروب) تجربة رائدة في مجال نقد القصة، وأصبح هذا المنهج قالباً منهجياً خليقاً بتطبيقه على المتون الحكائية لشعوب وقوميات مختلفة، فضلاً عن أن منهجية (بروب) هذه أثبتت موضوعية بحثية تجعل (النص) هو منطلق النظر النقدي.

---

[1]-ينظر: مورفولوجيا الخرافة: تر: إبراهيم الخطيب، وأثر اللسانيات في النقد الحديث: توفيق الزيدي، مدخل إلى نظرية القصة م19 –20 وتقنيات السرد الروائي /54، موروفولوجيا الخرافة /17.

[2]-ينظر: مدخل إلى نظرية القصة /20، والنص الروائي /83.

2-أساسيات المنهج ومقولاته

يرتكز منهج (بروب) الوظائفي، على الملامح البنيوية الثابتة التي تتكرر أشكالها في الخرافات على الرغم من تنوع الملامح الخاصة وتغير الشخصيات وأوصافها وكذلك عناصر التحفيز التي تسبق الأفعال. فحدد بروب سبعة أنماط من الشخصيات هي: المعتدي، الواهب، المساعد، الأميرة، المرسل، البطل، والبطل الزائف. وتتوزع الوظائف على هذه الشخصيات في كل خرافة بهذا يتجاوز (بروب) منهجية من سبقه في جميع (أجناس) أو أنواع القصص والحكايات فقط ليحدد تصنيفاً يصلح لتطبيقه على متون حكائية مختلفة [1]. من هنا لا يعد منهج. (بروب) تحليلاً نصياً لأنه لم يعن بجوانب اللغة والأسلوب والدلالة.

توزعت الوظائف في منهج بروب، على إحدى وثلاثين وظيفة في مجمل الخرافات المئة التي درسها، ظهر أن تسلسل الوظائف كان متشابهاً بصورة واضحة في المتون، ولكن هذا لا يعني استغراق كل خرافة لكل الوظائف، إنما ثمة استثناء في ذلك، فقد تفقد خرافة بعضاً من الوظائف في حين أخرى تضيف إليها، إلا أن الباحث يجد أن ثمة نظاماً تسلسلياً يتجلى في مجمل الخرافات، ورمز بروب للوظائف بالحروف اللاتينية الكبيرة؛ فعلى سبيل المثال، فإن وظيفة الإساءة يرمز لها بالحرف (A)، والزواج بـ (W)، والأداة السحرية بـ (F).... الخ... تبدأ الوظائف بـ (وظيفة النأي) وتنتهي بوظيفة (تمجيد) البطل أو مكافأته بالزواج أو تتويجه ملكاً أو مكافأة مالية أو تعويض آخر [2]، والنهايات سعيدة دائماً بعد انكشاف الحقيقة، وزوال السحر، وفي ذلك إيحاء يسعى الذهن البشري إلى خلق صورة المستقبل السعيد الذي يرنو إليه هارباً من واقع مرير ومتصارع وقاتم. يمثل هذا الجانب الوجه الثاني لصورة الغيب في ذهن الإنسان، فالوجه الأول هو (الغيب /الماضي) الذي تمثل في شكل فلسفة (الماضي /الذهبي) [3] التي توفرت عليها حضارات الإنسان في كل بقاع الأرض بعد تصور لفردوس طرد منه. أما الوجه الثاني فهو (الغيب /المستقبل) في انتظار انجلاء الغمام وأسفار الغد عن حلول إيجابية، وفرج وحصول الأمنيات وتحقق المرامي.

---

(1)-ينظر: مورفولوجيا الخرافة /8 –9.

(2)-ينظر: نفسه /68.

(3)-فكرة طريفة استنبطها طراد الكبيسي بعد تقصي هذه الظاهرة الإنسانية عند شعوب العالم، ينظر: كتاب المنزلات، 2 /137، في الشفاهي والشفاهية، 3 /41، سيموطيقيا الشكل والدلالة.

التي ظهرت في ميثولوجيا الديانات العالمية جميعاً في صورة المبعوث في آخر الزمان يحرر العالم من شروره وتصبح الأرض في خير ونعيم وحق وعدل وجمال وحرية وإخاء.

وما بين (الغيب /الماضي) و(الغيب /المستقبل) تتأرجح تلك الفسحة الزمنية المضطربة التي تسمى (الحاضر) زمن التجربة والكتابة والحلم.

الحقيقة، ما كنت أبغي استرسالاً في هذا الأمر، إلا لكي أصل إلى حقيقة، مهمة أغمض عنها منهج بروب الوظائفي إلا وهو الجانب الرمزي التأويلي في صياغة الوظائف وترتيبها، والحق أن الرجل أعلن عن ذلك في مقدمة كتابه حين حدد (تاريخ المشكل) وبين عدم عنايته بهذا الجانب، فهو الجانب المسكوت عنه الذي يفسح المجال أمام دراسات قادمة لاستيفاء جوانب البحث فيه بعد تحديد وجدولة الوظائف السردية.

من خلال تحديد الوظائف وتصنيفه، يظهر أن الحكاية الخرافية تتركب من ثلاثة اختبارات:

1-اختبار ترشيحي، يتمحور حول شخصية الفاعل، والمانح.

2-اختبار رئيسي، يحدث فيه الصراع الأساسي الفاصل.

3-اختبار تمجيدي، يحدث فيه التعرّف على البطل ومكافأته.

هذه البنية التركيبية يتكرر وجودها في جميع القصص، بوصفها فلسفة إجمالية لمنطقية الحدث القصصي وفعل الشخصية فيه، وهو يشبه إلى حد كبير أركان الهرم الدرامي المتكونة من عناصر (المقدمة، العقدة، الحل والخاتمة)، فمنطقية هذا التركيب، كأنما حلت بديلاً لخرافية أحداث الحكاية التي يبرز فيها واضحاً ذلك التخلخل بين الواقع والخيال إن لم يكن الانفصال التام.

يحدد (بروب) الصياغة العامة لمنهجه على وفق محاور أربعة هي [1]:

1-**العناصر الثابتة**، والمستمرة في الخرافة هي وظائف الشخصيات، على تنوعها في الجنس والصفة وطريقة الوظائف. بمعنى أن الخرافة متكونة بشكل أساس من مجموعة وظائف أو بتعبير آخر أن الوظائف هي المكون الأساس الذي يصيغ شكل الخرافة النهائي.

---

[1]-*مورفولوجيا الخرافة* /35 –36.

2-**عدد الوظائف في الخرافة**، محدود، وهو في الغالب يخضع لمنطق الحرية أو العفوية في نظر غير (بروب)، أما بروب فيعتقد أن تتابع العناصر في الخرافة يخضع لقانون صارم التناظر، والحرية فيه محدودة على هذه الصفة تتبني الفقرة القادمة.

3-**تتابع الوظائف متشابه دائماً في الخرافة**، مع ملاحظة مهمة في هذا الصدد هي عدّ النتاجات الخرافية التي حفظها الفلكلور الشعبي ولم تخضع لأشكال التصنع والتحريف.

وهذا التشابه لا يعني أن تتوفر كل خرافة على كل الوظائف بيد أن هذه الوضعية لا تتغير في شيء من قانون تتابعها [1].

4-**إن الخرافات العجيبة تنتمي -في ما يتصل بينها -إلى نفس النمط**، بمعنى أن ثمة تشابهاً في نمطية البناء في الخرافات فيما يخص ترتيب الوظائف الذي يخضع لبنية عقلية معينة حفظت مخزوناً كبيراً في وعيها، ولا وعيها من مدركاتها الحسية والمعنوية قدراً هائلاً من المعلومات والأفكار والأديان والخرافات والتصورات بملامحها الاجتماعية والدينية والنفسية والسياسية والطبقية.

وبحسب هذه المحاور الأربعة أو كما يسميها بروب -أطروحات -أنجز عمله حسب منهج استنباطي صارم، ينطلق من المتن ويصل إلى الخلاصات.

بهذا يقدم بروب مادة دسمة لدراسات نقدية تتعمق في دراسة الجانب الدلالي والعلامي والرمزي فيما يمكن أن يترشح من خلال ترتيب الوظائف وتعاقبها واقتراح حلولها، وأسباب استهلالها بأساليب معينة فضلاً عما يمكن أن تتيحه منهجية القراءة والتلقي والتأويل من آفاق لسبر أغوار النفس الإنسانية، وكشف بنية المجتمع، والفكر الديني، والبنى الاقتصادية والسياسية لمجتمع ما جعل من القصص والحكايات والأساطير والخرافات ميداناً يبث من خلاله قناعاته وأحلامه وتصوراته وثقافته أيضاً.

3-الثابت والمتغير في منهج بروب

تحيلنا طبيعة المناهج -بصورة عامة -إلى وجود محددات وطوابع خاصة تطبع جنساً أدبياً بنوع من المقومات البنائية وتبنى على الأكثر الأعم، وتعترف

---

(1)-نفسه /36.

كذلك بالشاذ أو الاستثناء.

تلك طبيعة الظواهر في الكون في تعذر مطابقة قالب معين لمادة ما، وإن تطابقت فلا تتطابق جميع أصناف تلك المادة أو نظيراتها. لذا كان من أهم الأسس الموضوعية للمبحث العلمي عدم الادعاء باستغراق منهج ما لمتن أدبي معين تمهيداً لنجاح ذلك المنهج لأنه يتوفر على قاعدة تطبيقية واسعة في النماذج....

ما فعله (بروب) في منهجه، إنه بنى فكرة (الوظائف السردية) بعد استقراء لمجمل الحكايات الخرافية الروسية (وانتقى) منها (مئة) حكاية، أصبحت نموذجاً مناسباً لبناء منهج لدراستها والتطبيق عليها. علماً أن الكم الأكبر من الخرافات الأخرى لم يكن ليضيف جديداً إلى منهجه عدا تضخيم صفحات كتابه –كما يقول – ومن الناحية النظرية، المهم الاكتفاء بمتن محدود يمثل بعمق وصدق مجال تحرك النظرية، ويصلح مصداقاً عليها.

عد (بروب) (الوظائف) أو الأفعال التي تقوم بها شخصيات الخرافة، هي (القيمة الثابتة) في سردية الخرافة. والدليل على ذلك هو التشابه في هذه الوظائف من خرافة إلى أخرى على مدى الخرافات المئة التي درسها بروب.

أما (القيمة المتغيرة)، فهي الشخصيات التي تصدر عنها هذه الوظائف، أو تقوم بها في سياق الحكاية الخرافية. على أساس ذلك تتغير وتتبدل أسماء الشخصيات وصفاتها.

ويدخل العنصر (الكمي) في تحديد عدد الوظائف المتكررة في الخرافات ليصح أن تكون لها تسمية القيم الثابتة. ومن خلال استقراء بروب للوظائف وجد أن شخصيات الخرافة على اختلافها. جنساً وعمراً وشكلاً ومهنة، تنجز في الغالب نفس الأفعال [1]، أي أن الخرافة تسند أفعالاً متشابهة لشخصيات متباينة.

وقد لوحظ هذا التشابه في الأفعال وتكرارها من مؤرخي الأديان في الأساطير والمعتقدات، لكنه لوحظ متأخراً من قبل مؤرخي الخرافة. فيلاحظ أن الشخصيات كثيرة والوظائف قليلة. وهذا يفسر الخاصية المزدوجة للخرافة وتنوعها المدهش، واطرادها ورتابتها من جهة أخرى [2] ولعل سمة التكرار والاطراد واردة في منجزات

[1]–*مورفولوجيا الخرافة* /34.
[2]–*نفسه* /34.

الأمم التراثية في أساطيرها وملامحها وتوزيع الأدوار على الآلهة كما في التراث البابلي العراقي القديم [1] والتراث اليوناني واللاتيني القديم [2].

وبسبب من توفر هذا الإرث على هذه السمات المتشابهة، برز الاهتمام واضحاً (بالحدث) وليس الشخصيات ولا سيما عند (أرسطو) في تناوله التراجيديا فيقسمها إلى ستة أجزاء هي: القصة، الأخلاق، العبارة، الفكر، المنظر، والغناء [3]، ويقول بعدها أن الشخصية ليست بذات ثقل في العمل الفني إن لم يكن هامشياً (إن التراجيديا ليست محاكاة للأشخاص بل للأعمال والحياة)[4].

فتساوقت الرؤيا الناقدة (طرح أرسطو) مع الرؤيا الإبداعية (المنجز الأدبي آنذاك)، فحين يطرح الأدب في مرحلة ما بنية خاصة به، يشخصها النقد المتزامن معه أو التالي له، ولا يعني هذا أن هذا التشخيص صحيح أو عام، بدليل أن المدارس الكلاسيكية في عصر النهضة وما بعدها، سارت في رؤيتها النقدية على الضد من الرؤيا القديمة (الأرسطية) حتى صار عمل الروائي الحقيقي هو خلق الشخصيات [5] ومدى قدرة الكاتب الروائي على خلق شخصية تتوازن فيها الأفعال –على تضاربها –فتصح عن بنية تركيبية مهمة وحقيقية.

4-تقويم عام لمنهج بروب

من خلال الصفحات الماضية عرض البحث لمنهج بروب فكرة الوظائف، هذا الاستعراض لم تخل بعض فقراته من أحكام وتصورات تقويمية عن سلامة هذا المنهج وعلميته أو المآخذ التي سجلت عليه، وفي هذا الموضع نود صياغة هذه الإيجابيات والمآخذ في تصورات محددة في الإضاءات الآتية:

–**إضاءة (1):** صدر إنجاز بروب المنهجي من حيث الأهمية، من أنه طور منهج ليفي شتراوس في تحليله للأسطورة، وكذلك في بلورته مفهومي البنية والتحولات قبل زمن طويل من استخدام تشوفسكي لمفهوم التحويل: (Trans formation) وساعد

---

(1)–ينظر: *مقدمة في أدب العراق القديم: طه باقر، الفصل الأول الخصائص الفنية لأدب وادي الرافدين.*

(2)–ينظر *دراسات في تاريخ الفلسفة: عبدة الشمالي، 35.*

(3)–ينظر: *فن الشعر /50*

(4)–نفسه /52.

(5)–*نحو رواية جديدة /34، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن /72 وقال الراوي، الفصل الثاني، وفي نظرية الرواية /83.*

كذلك على إدراك التمايز بين بنية الحكاية وبنية القصيدة في جانب عمق الدلالة وهو ترتيب الوظائف في كل منهما، وعلاقة هذا الترتيب بالرؤية العميقة التي تجسدها القصيدة أو الحكاية [1].

-**إضاءة (2):** مثل بحث رؤية البنيويين (لفكرة النص) على أنه هيكل منسجم العناصر والأجزاء. التي تعد من أهم المسلمات النظرية عند الشكلانيين الذين نشدوا تجنب القراءات الذاتية التذوقية والرؤى المسبقة التي تعد النص انعكاساً مباشراً أو بسيطاً لواقع مكاني وزماني فقام بروب بربط الظاهر الوظائفي بالخطاب القصصي، وعدّه البنية الضمنية لكل الحكايات الشعبية في العالم، والذي يدل على صحة هذه النظرة هو التشابه بين الوظائف [2].

-**إضاءة (3):** اقتصار منهجية بروب على صنف قصصي معين جعل عمله هذا يتحدد بحدود نتائج ذلك الصنف، فالنموذج الذي اختاره بروب وظائفه منظمة مقولبة لها مسار محدد ذو طبيعة غائية واضحة تبدأ بـ (حدوث إساءة) وتنتهي بـ (إصلاح الضرر الحاصل)، وقد قام (كلود بريمون) في كتابه (منطق الحكاية) Logique durecit بنقد مثال بروب ورأى أن تركيب القصة يكمن أن يتفرع ويتوزع في اتجاهات متعددة متشعبة. فضلاً عن إلغاء النظرية الشكلانية أو القراءة الشكلانية للبعد الذاتي للأثر القصصي [3].

على أساس ذلك ما علاقة الوظائف في القصة بمرجعيات القصة والمؤلف وسياقها التاريخي والفكري والأدبي على صعيد (التناص) مع نصوص أدبية متزامنة معها؟؟ هذه الأسئلة هي محور الإضاءة الأخيرة.

-**إضاءة (4):** أثار (ليفي شتراوس) في نقده (لمورفولوجيا الخرافة) قضية

---

(1)-ينظر: الرؤى المقنعة: كمال أبو ديب /7.

(2)-ينظر: مدخل إلى نظرية القصة /61 -62.

(3)-ينظر: مورفولوجيا الخرافة، المقدمة /9.

الفرق بين (البنيوية) و(الشكلانية) وعلى حسب فهمه لهذا الفرق بين الاثنين، يرى أن الشكل يتعرف بمقابلته لمحتوى خارج عنه، أما البنية فلا محتوى لها إذ هي المحتوى ذاته وقد أدرج في تنظيم منطقي باعتباره خاصية من خصائص الواقع [1].

ويعتقد أن الشكلانيين يحاولون الفصل بين مهمة إنتاج التركيب عن مهمة إنتاج المعنى؛ فبروب يهتم بتركيب الخرافة وهيكلة وظائفها ويدع المعنى جانباً[2].

وإذا ما رمنا المفاضلة بين النظريتين، يلحظ أن المسألة اصطلاحية أكثر منها مفهومية. وذلك يعنى بنظرهم وحسب تصريح تود ورف، الشكل هو كل ملامح الأثر الأدبي وكل أجزائه يتواكب معها، ولا يوجد إلا كعلاقة بين العناصر بعضها ببعض. وعلى الرغم من نجاح تودورف في الدفاع إلا أن القضية التي عمل عليها بروب هو التركيز على وظائف الشخصيات، ولا يعني ذلك أنه طبق المنهج البنيوي كله عليها، فهو لم يفرز المستوى النوعي لتلك الوظائف فلقد اكتفى بالتصنيف ولم يتعرض للغرض thema الأساس الذي يستشف ويستنتج من مجمل تطورات الأثر. وكانت منهجية بروب مقاربة سياقية لم تأخذ بعين الاعتبار أن الدلالة لا توجد في نهاية السرد فقط بل على امتداده، فالذي مارسه (بروب) هو قراءة أفقية سياقية، إنما المطلوب قراءة عمودية جدولية تهدف إلى جمع المتشابهات بين العناصر الحكائية استنتاج معنى يمكن تأويله من مجمل العناصر النصية في الحكاية.

بعد هذا كله، هل يصلح منهج بروب طريقاً لتحليل القصة؟

يعد منهج (بروب) إنجازاً نقدياً مهماً عل صعيد تحليل القصص، هذه الأهمية لا تعني كما له، بدليل أن اكتشاف آليات تشكل البنية في القصص لا يتوصل إليها إلا من خلال تفكيك وحداتها، ومن ثم كشف العلاقات الرابطة بينها وبين وظائفها التي تؤديها في نظام الحكي.

فإن يتم اكتشاف ذلك الخيط المشترك الذي يضم عناصر متشابهة في قصص متعددة، لا يعني تقديم تصور متكامل عن بنية العمل القصصي، هذا

---

[1]- ينظر: مورفولوجيا، المقدمة /9.
[2]- نفسه /9.

البتر والاكتفاء بالتشخيص دون المعالجة جعل الجهد المركزي الذي نهض به بروب في مجال البحث الأدبي يتمحور حول (اكتشافه نموذجاً عاماً لتفسير القصص) [1] وما يمكن أن يفتحه من آفاق تعتمد على الوحدات الصغرى (الوظائف). فضلاً عن، أي منهج (بروب) قام على قاعدة نصية يجسدها شكل حكائي بدائي ذو طبيعة (مشاعية)؛ لا يعرف مؤلف مخصوص لهذه القصص فلقد اصطنعتها الذاكرة الجمعية لآجال متعاقبة عبرت بها عن همها الاجتماعي والنفسي والجمالي والفلسفي أيضاً.

إذن، فإلى أي مدى يمكن تطبيق المنهج على قصص وروايات عالمية تنتمي لقوميات ووضعيات متباينة اجتماعية متباينة؟ يظهر أن مجال التطبيق سيكون محدداً في أنماط معينة من القصص تحمل نسقاً موضوعياً معيناً كأن تكون روايات الحرب، أو الروايات الاجتماعية أو القصص العاطفية، التي يتسنى فيها تحديد وحداتها الوظائفية الصغرى على وفق ما انبثقت منه من بنية موضوعية متجانسة ويظل العمل النقدي قاصراً عن تقديم رؤية متكاملة عن مجمل مفاصل العمل الأدبي بدءاً من محدداته المعنوية والرمزية.

5-صلاحية منهج بروب لتحليل القصة الصوفية:

لنصل الآن إلى السؤال الأكثر أهمية:

وهو مدى صلاحية منهجية بروب لدراسة القصة (العربية) (الإسلامية) (الصوفية)؟

إن هذه المحددات المهمة، القومية والعقيدية والمذهبية (عربية، إسلامية، صوفية)، تحمل في تضاعيفها خصوصية في الماهية والتصورات والآفاق المحتملة لكونها أساس تمايز الشعوب، وتكوينها الحضاري والأخلاقي والقيمي. على أساس ذلك، هل يجوز تطبيق قالب موحد على مواد متباينة تنشأ كل بحسب معطيات وجودها وتكوينها الحضاري المخصوص..؟

للإجابة عن ذلك، ينبغي التنبيه على مسألة مهمة هي أن ظاهرة التثاقف، وتلاقح الحضارات الإنسانية، تعد من الفكر الإنساني على وجه الأرض، ينهض بهذا الجانب (الدرس المقارن) في مجالات المعرفة المتعددة، ومنها الأدب المقارن في بحث عناصر التأثر والتأثير في انتقال لون أدبي معين وتشخيص السبق

---

[1]-ينظر مقدمة المترجم، مورفولوجيا الخرافة /11.

الزمني والريادي لإنتاج ذلك اللون الأدبي كما حدث مع (ألف ليلة وليلة) أو (رسالة الغفران) للمعري.. وغيرها، هذا أمر والأمر الآخر، يندرج ضمن منظور إنساني عام، لا يتحدد بمقوم المعطي والآخذ، ولا النظر في تأثير ثقافة على أخرى، وأسباب هجرة هذه الثقافة.. إنما يتصور هذا المنظور في حقيقة كون العمل الإنساني يمتلك بنية وعي وإدراك كلية، تظهر في أنماط أدبية معبرة عن هم إنساني ضمن بنيته الجزئية أو الخاصة. على الرغم من تباين الأزمنة والأمكنة والأعراق، تجد ثمة تشابهاً في الهم الذي يطرح أسئلة الإنسان الوجودية أمام عالمه الذي يحكم وعي الإنسان في مشاعر متضاربة بين الحب والكراهية، الحياة والموت، الصدق والكذب، الرغبة والرهبة، الطمع والإيثار، العاطفة والمادة... الخ. لذا تجد أن الشعور الإنساني واحد في الطرح الحكائي لدى عجائز جنوب العراق مثلاً، والخرافات الروسية في بناء الثيمة الأساس للقصة على مبادئ أخلاقية ينتصر في نهايتها العنصر الخير، ثم احتوائها على بنية عددية معينة ككثرة استخدام العدد (ثلاثة) أو (سبعة) أو (عشرة) أو (أربعين) أو (سبعين)، كعناصر تشويقية وتهويلية أيضاً.

فتشابه الطرح –على اختلاف مصادره –دليل على وجود نظام عام يحكم التفكير الإنساني إزاء أسئلة الوجود الإنساني في علاقة الإنسان والطبيعة والإنسان والله، الإنسان والمادة، الإنسان والإنسان.

لأجل ذلك أمكن تطبيق منهج الوظائف السردية على الشعر ومنه دراسة كمال أبي ديب [1] في تحليل الشعر الجاهلي بعد أن تحصل ذلك الشبه بين بنية القصيدة وبنية الحكاية، فإذا ما أمكن تطبيق منهج (بروب) على الشعر، فإن تطبيقه على متون حكائية عربية هو ادعى لدرء الاعتراض وأجلى فائدة.

تبقى ثمة قضية (حرفية) المنهج، والمدى الانتقائي الذي بإمكان الباحث في القصة العربية الصوفية، أن يتوفر على (حرية) في توظيف مقولات المنهج إلى المدى الذي تخدم فيه (خصوصية) الأثر الأدبي بهويته العربية الإسلامية، وهذا ما أدعيه في هذا البحث، وهو انتصاري لخصوصية الأسلوب والفكر العربي الإسلامي في القصة الصوفية التي انبثقت أساساً، وتشكلت على وفق أهداف تعليمية تربوية أي أن الموضوعية الأخلاقية المذهبية كانت الغاية من القول. والحقيقة أن (بروب) صرح بهذه المرجعية التي تشكل بواعث قول الحكايات

---

[1]–*الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي /طبع عام 1986.*

فالحياة والأفكار تذهبان وتبقى مضامينهما في الحكايات فتحمل آثارها النفسية والاجتماعية والحضارية، حتى أن كل واحد من هذه الآثار في حاجة إلى كتاب متخصص يكفي لفهمه فهماً عميقاً [1] ولهذا يستنتج بروب أن عناصر القصة تكشف كماً هائلاً من الترسبات الثقافية والدينية واليومية، مما يصلح لدراسة مقارنة تدخل ضمن البحث التكويني [2]. تساءل بروب عن الأسباب التي جعلت الحكايات الخرافية تخضع لسلسلة وظيفية واحدة في تركيبها؟ فرأى أن من الأسباب ما ينبغي تلمسها في الواقع الثقافي الذي نشأت فيه وخاصة في المعتقدات الدينية. هذا يعني أن النقد الشكلاني لا يكفي وحده لقيام نقد حقيقي للأعمال القصصية.

والذي أصل إليه، من خلال ما سبق، إن عمل بروب الوظائفي إنما يقدم مادة خاماً ذات رؤية منهجية مرتبة تصلح أن تكون مادة بحث تأويلي وسيميائي بالغ الأهمية، من خلال قراءة الواقع الذي أنتج ذلك الهيكل البنائي الوظائفي.

ثمة إشكال آخر، قبل البدء بمزاولة التصنيف الوظائفي للقصة الصوفية، يتمثل في ما يصفه بروب لـ إمكانية الوصول إلى تعميمات في دراسة الحكاية رافضاً رأي (سبرنسكي) في استحالة حصول هذه التعميمات [3].

على اعتبار أن بروب يؤكد في صنيعه هذا، إن ثمة أشكالاً نمطية يمكن فرزها مورفولوجياً وتصنيفها، من هذه النقطة، يتضح إشكالٌ مهم يتعلق بطبيعة القصص الصوفي من ناحية فرادة التجربة، إذ تقوم الفكرة الصوفية على أساس التفرد والخصوصية والمنزلات والمراتب، فما قد يصل إليه التلميذ المريد، يعجز عنه الشيخ صاحب المنزلة والقطب المتبوع، وفي ضوء هذا التنوع جرى تصنيف الحكايات الصوفية على ثلاثة أصناف؛ ذاتي وموضوعي واسترجاعي، وسيكون اعتمادنا في هذا الفصل على هذه الأنماط اعترافاً منا بخصوصية التجربة الصوفية إذا ما شاء الباحث تقديم صورة واضحة عنها ولائقة بمرتبتها فيجب أن يكون النموذج الحكائي فوق القالب وليس العكس، فعدم مطابقة النموذج للقالب دليل على بنية تشكيل الرؤية والتفكير والمكونات مختلفة في إنتاج الحكاية وتحمل بذور تطور في البناء يجب مراعاة خصوصيته وليس لَيْ عنقه ليتسق مع المنهج

---

(1)- ينظر: الرؤى المقنعة /31.

(2)- ينظر: الرؤى المقنعة /30.

(3)- نفسه /30- 31.

الجاهز. استكمالاً للفائدة ولسعة الرؤية المنهجية، يفيد البحث من منهج آخر في دراسة الوظائف السردية هو منهج (رولان بارت) في الوحدات الوظائفية إذ قدم مشروعاً ذا رؤية تجميعية صنفت الوظائف إلى ضربين: أساسية وثانوية؛ فالأساسية تمثل الخط الأفقي عند (بروب) وهي الأعمال والثانوية هي الخط الشاقولي عند (بروب) وهي الأوصاف.

ويتيح منهج (بارت) للتحليل عدة مزايا، منها:

1-هذا التميز بين نوعين من الوظائف يتيح بعض المرونة لعملية قراءة النص بين عناصره الثابتة والمتغيرة.

2-اتكاءه على أساس ألسني يجعله طيعاً للتطبيق [1].

من هنا يمكن القول بضرورة الاستضاءة بأكثر من منهج مادامت توفر رؤية أوضح لمميزات النص وأهدافه. من دون إرباك في الرؤية المنهجية الأساس للبحث، إنما استكمالاً وتأصيلاً لجوانب نصية سكت عنها المنهج الأصل.

■■

---

[1]-ينظر الألسنية والنقد الأدبي: موريس أبو ناصر /24، ونظرية البنائية /409 –410.

المبحث الثاني
أنماط الوظائف

1-تعريف الوظيفة:

قبل الشروع بتحديد الأنماط الوظائفية في القصة الصوفية، لا بد أن يتم الوقوف على حد (الوظيفة) وتعريفها من حيث المفهوم (الأداة)، والغاية (الفعل) الذي تنهض به في سياق القص.

يُعِّرف (بروب) الوظيفة، بأنها (عمل شخصية ما، وهو عمل محدد من زاوية دلالته داخل جريان الحبكة) [1] بمعنى أن سياق القصة يبنى على أساس المؤثرات الإيجابية والسلبية التي تصدر عن فعل الشخصية الحكائية، ولا يتكامل لهذه الدلالة من مفهوم واضح ومحدد إلا إذا تواتر حضور هذه الوظيفة (الفعل) على مدى مجموعة من النصوص الحكائية يكون منها الحدث واحداً، أما القائمون به فهم مختلفون في الجنس والطبيعة والغايات. أي لها سمة استغراقية ولا أقول مطلقة. بدليل أن (بروب) نفسه، إنما اعتمد في عمله الوصفي لوظائف الخرافات الروسية، انتقى مئة خرافة على وفق هذه الرؤية، أساسها التشابه في (فلسفة) القص –إذا جاز التعبير –أن نعد الأنماط الوظائفية هي فلسفة العقل أو الذهنية التي خلقت هذه الحكاية وهي ليست ذهنية واحدة. لأن القصص والحكايات نتاج شعب عبر عصور وأزمنة متعاقبة. فتتخلص قيمة (الوظيفة) في البنية الحكائية بوصفها استجابة لوعي المجموع، وحاجات الإنسان والجماعات وموقفه من حركة الوجود والأشياء والقيم من حوله. تتلخص قيمة الوظيفة في كونها تتركز على

[1]-*مورفولوجيا الخرافة /35، ينظر: بنية النص السردي /24. الألسنية والنقد الأدبي /28، ومدخل إلى نظرية القصة /20.*

حالة (افتقار) أو فقدان أو نأي لا بد وأن ينتهي بحل يلغي حالة الافتقار الأولى.

من خلال هذا الفهم لمعنى (الوظيفة) عند بروب يمكن إدراك، مدى صلاحية منهج الوظائف السردية في دراسة أي منجز حكائي إنساني لأنه يعمد إلى كشف الفلسفة التي صاغت نظم تفكير الإنسان إزاء قضاياه ومخاوفه الوجودية. (لذلك ظهر تشابه في بعض الحكايات بين بلدان مثل روسيا وألمانيا وفرنسا والهنود الحمر) [1] في حين لا يمكن –تاريخياً –إثبات أي اتصال بين هذه الشعوب. يسمح بانتقال هذه الحكايات فيما بينها.

2-الوظيفة وجمل الاستهلال:

حين يبدأ (بروب) بسرد الوظائف وتصنيفها، يقوم –قبل ذلك –بعرض الوضع الأولي للعائلة التي يكون البطل أحد أفرادها، فيذكر اسم البطل، ويصف حالته وعلى الرغم من أن هذا الوضع الأولي لا يشكل وظيفة في الحكاية إلا أنه يمثل وضعاً تركيبياً (موروفولوجيا) مهماً [2] يهيئ ذهنية المتلقي للوظائف الأساسية التي سينهض بمهامها البطل في الحكايات، والوضع الأولى غالباً ما يخلق بعداً تشويقياً فضلاً عن خلق (أفق توقع) –تم الحديث عنه مفصلاً في الفصل الأول –يمكن الركون إليه في تحديد عام لنمط الشخصية ولجغرافية الحدث الحكائي.

وفي الغالب، لا تكون الافتتاحيات هذه صادمة أو مفاجأة أو تعلن عن أزمة ما، إنما على العكس، فهي تطرح وضعاً هادئاً مستقراً، يتحول إلى العكس حتى تبدأ أولى الوظائف بـ (مغادرة) أحد أفراد الأسرة مثلاً للعمل أو التجارة أو الحرب... الخ فتبدأ الوظائف السردية، تتوالى إلى الوصول إلى عقدة الحكاية ثم الهبوط تدريجياً إلى حلها. ويضع (بروب) للافتتاحية رمزاً خاصاً بها. وأجل الكلام على الافتتاحيات ودلالاتها في كتابه إلى نهاية الكتاب [3]، لكون الافتتاحية ليست وظيفة، بل أنها تدخل في باب (القيم المتغيرة) التي أشار إليها في موضع سابق، فما يخص اسم الشخصية وهيأتها، وطريقة عيشها، وسكنها وجنسها... يدخل في باب ما يتغير من القيم السردية وهو أمر ثانوي في بحث الوظائف التي أساس

---

[1]-*موروفولوجيا الخرافة /30.*

[2]-*ينظر: نفسه /39، مدخل إلى نظرية القصة /21.*

[3]-*ينظر: موروفولوجيا الخرافة /91 –92.*

العمل بها إنها (قيم ثابتة) يتواتر حدوثها في خلال أزمنة مختلفة وعند شخصيات متباينة وأوضاع خاصة متغيرة.

على الرغم من اعترافه بالأهمية الخاصة التي تشكلها دراسة نعوت الشخصيات مثلاً، إذ يوجد العديد من الأوصاف والنعوت يتواتر أيضاً في الحكايات والخرافات كأن تكون الأميرة دائماً ذات شَعرٍ ذهبي، أو وسامة البطل وشجاعته، اقتران شخصية (المعتدي) بقبح المنظر والهيئة... الخ. هذا الأمر يهيئ الإمكانية –بحسب نظر بروب– لقيام دراسة لتأويل علمي للخرافة [1]، وضرورة قيام الدراسة المورفولوجية على أساس دراسة تاريخية –الأمر الذي لم يعن به بروب في كتابه –فضلاً عن دراسة الخرافة في ضوء علاقتها بالتصورات الدينية.

من هذه النقطة التي وقف بروب عندها معترفاً فيها بالجانب الذي ينقص عمله المورفولوجي في الخرافات.. نجد ضرورة قائمة لنبدأ من حيث انتهى بروب.

إذ لا تكتفي الدراسة الوظائفية للقصة لتكوين تصور واضح المعالم، يفي هذا المنجز الحكائي حقه من النواحي الدلالية، والنفسية، والتاريخية. لذا كان لزاماً الاستعانة بالمناهج الأخرى استكمالاً لشرائط موضوعية البحث العلمي التطبيقي.

3-الأنماط:

الوضع الأولي

في استقراء لما توافر في حوزتي من مصادر ومصنفات في الأدب الصوفي وأخبار المتصوفة، ظهر أن القصص الصوفي ذا المنحى (الذاتي) الذي يحكي فيه تجربة شخصية يحكيها الصوفي عن نفسه، تحكم نظامها الوظائفي جملة مقدمات أجدها تمثل (منطق) الحكاية كما يتصورها الصوفي نفسه أود الإشارة إلى مسألتين تحكمان رؤية الصوفي نفسه لتجربته المراد بثها للمتلقي، التي تسهم في التخطيط –إذا جاز التعبير –لكيفية القول وأسلوب الحكي، يتركز منطقة الحكائي على حقيقتين.

الأولى: لا مألوفية التجربة الصوفية التي مارسها بشكل ذاتي ولا شهود له

---

[1]- *مورفولوجيا الخرافة /94.*

عليها لإثبات صحة وقوعها وإن وجد الشاهد فلا يستطيع المشاركة، لأن التجربة الصوفية رؤية قلبية لا عيانية.

على أساس ذلك: تقوم (حاجة إقناعية) لإثبات صحة وقوع التجربة لمتلق غير واثق ومتشكك.

الثانية: إسناد (فعل) لا معقول لـ (شخصية) معهودة على الصعيد التاريخي والمذهبي.

هذا يولد (حاجة توثيقية) يتم على أساس العناية بذكر أسماء الرواة وسلسلة الإسناد وكأنَّ، القصة خبر من الأخبار التاريخية أو حديث من الأحاديث. واصطناع حوار مفصل بين الشخصيات.

من خلال هذا المنظور

يمكن تصنيف الوظائف السردية على أنها تبدأ بداية قصة حقيقية ولأشخاص بعينهم، ثم تميز بهذه الشخصية أحداث لا معقولة تجابه من قبل الآخر بالتشكيك والتكذيب والاستفهام وتنتهي بمحاولة إقناع فاشلة. تبدأ الحكايات الصوفية –في نمطها الذاتي –بإطار خارجي يقود زمامه الراوي العليم حين يصرح بمصادر الحكاية ويذكر أسماء نقلتها وهم في الغالب أناس معهودون، وقد سبقت الإشارة تفصيلاً إلى ذلك في المبحث الأول من الفصل الأول –فتعمل الجملة الافتتاحية على إيضاح الوضع الأولي للحكاية ولوضعية الشخصية الرئيسية في الحكاية ومجال تحركها. كما في افتتاحيات الحكايات الآتية:

1–بإسناد عن ابن باكويه قال سمعت أبا عمرو تلميذ الرقي قال سمعت الرقي يقول: كان لنا بيت ضيافة فجاءنا فقير عليه خرقتان... [1].

2–قال صاحب اللمع، سمعت الحسن البصري رحمه الله يقول: (كان بعبادان رجل أسود فقير يأوي الخرابات...) [2].

3–قال زكريا بن داود دخل أبو العباس بن مسروق على أبي الفضل الهاشمي وهو عليل.....).

4–قال القشيري: سمعت أبا نصر المؤذن بنيسابور وكان رجلاً

---

[1]–تلبيس إبليس: ابن الجوزي (ت 597هـ) /173.

[2]–الرسالة القشيرية /71، عن اللمع، /السراج/ 125.

صالحاً...[1].

5-قال شعيب بن حرب: بينما أنا في الطواف إذ لكزني إنسان بمرفقه فالتفت إليه فإذا هو الفضل بن عياض... [2].

6-سمع عن إبراهيم الخواص يقول: كنت في جبل اللكام فرأيت رماناً فاشتهيته فدنوت فأخذت منه واحدة.... [3].

من خلال هذه النماذج الستة في الحكايات، يتبين أن الجملة الافتتاحية في حكايات التصوف الذاتية تشتمل على المهيمنات الآتية:

1- العناية بتوثيق رواية الحكاية ومصادرها، وهذا بعكس الشائع في القصص الذاتي عند الشعوب الأخرى التي يكون التأليف لأدبها الشفاهي جماعياً غير منسوب لشخص بعينه فكان تميز القصص أنه دوِّن في وقت قريب من زمن حدوث الحكاية ذاتها، بدليل كثرة عبارات: (سمعت، رأيت، اخبرني، شهدت.. الخ) على لسان الراوي فهو إما عاش في عصر البطل أو أعقبه بمدة قصيرة.

2- تحديد الوضع الأولي للحكاية والبطل والأحداث، والتحديد يكون إما بذكر زمن الحكاية (كان، بينما أنا في الطواف) أو مكانها الذي جرت أحداثها فيه (عبادان، نيسابور) أو ذكر نعوت شخصيات الحكاية أو إحداها، واسم البطل. وهذا ما يدعوه توماشفسكي بـ (التحفيز التأليفي) (إن إشارة الكاتب القاص إلى شيء ما بصورة عابرة في الحكي لا بد أن يكون له معنى فيما سيأتي من الحكي) [4].

3- إيجاز واختصار في جملة تحديد الوضع الأولي، وهو أمر مستحب ومطلوب؛ إذا لا ينبغي إطالة المقدمة لئلا تورث السأم عند المتلقي أو المروي له وتقطع عليه استعداده لتلقي الحدث الرئيس والمهم في القصة فضلاً عن أن المقدمة الاستهلالية عنصر ثانوي في الحكاية، ولهذا لم يجعلها (بروب) من ضمن الوظائف السردية في الحكاية.

---

(1)- الرسالة القشيرية /70.

(2)-نفسه /71.

(3)-نفسه /71.

(4)-بنية النص السردي /22.

وبعد الوضع الأولي للحكاية، يقوم الراوي بسرد الوظائف وهي على النحو الآتي.

4-الوظائف أشكالها ودلالاتها:

أ-الوظيفة: النأي، الابتعاد والارتحال:

هذه الوظيفة عند (بروب) تمثل فعل شخص ينتمي للجيل الراشد في العائلة[1]، بوصفه مركز ثقل في الوضع الأولي للأحداث فعند مغادرته تتأثر الحالة الأولية الهادئة الرخيّة الرتيبة لتستقبل حدثاً مفاجئاً واضطرارياً يتغير –بسببه –خط سير الأحداث في الحكاية.

في الحكايات الصوفية الذاتية نلحظ وجود هذه الوظيفة بشكل جلي، وذلك لأن حكي القصة جرى عند الصوفي أو عنه، يمثل عملية استرجاع لحدث، فلا بد أن يكون مصدر هذه التجارب (حركة) مارسها الصوفي أو فرضت عليه، وهو في الغالب يكون سفراً أو في اصطلاح القوم (سياحة) أي الضرب في الأمصار والبلدان من دون حاجة [2] يقرها الشرع ويرضاها كسياحة الحج أو طلب الرزق.. الأمر الذي يوضح فيه (ابن الجوزي) اللبس الذي وقع فيه المتصوفة في مخالفتهم للشرع والمعقول [3].

معظم تجارب الصوفي يكون منشأ اكتسابها. ذاتياً، عليه فالحياة المتحركة والتنقل والترحل دليل تنوع في الخبرات، وسعة في المعارف المكتسبة، فضلاً عن عنصر الدهشة، فهو يحدثك بحديث لم يصلك خبره أو تشهده عياناً.

أ-أشكالها النأي:

أ- 1- زيارة أحد أولياء التصوف للتزود منه أو السلام عليه كما في الحكايات:

(قال حمزة بن عبد العلوي: دخلت على أبي التيناني، واعتقدت في نفسي أن أسلم عليه...) [4]، وعن أحمد النقيب قال: (دخلت على

---

[1]-مورفولوجيا الخرافة /39.

[2]-ينظر: تلبيس إبليس /297.

[3]-ينظر: تفصيل ذلك في تلبيس إبليس /313 –316.

[4]-ينظر: الحقيقة في نظر الغزالي /138.

الشبلي....) [1].

أ- 2- أو سفر طويل مع جماعة:

قال أبو محمد بن حزم عن حكيم بن منذر بن سعيد أن أباه رحمه الله كان في سفرة في صحراء فعطشوا وأيقنوا بالهلكة.....) [2].

أ- 3- ضياع بعض الأصحاب في بادية:

كما في حكاية تيه بعض الأصحاب في البادية فورد على عين فوجد عندها فتاة جميلة.... [3].

أ- 4- بعث شخص إلى آخر لاستعلام أمر ما:

كما في قصة ذي النون المصري حين بعث أحد أصحابه إلى أبي يزيد البسطامي لينقل له صفته [4].

دلالتها:

في معظم القصص الصوفي الذاتي، تقف دلالية السرد على بنية استرجاعية لحدث مضى.. فزمن القص تالٍ لزمن الحكاية، الأمر الذي يجعل عملية الاستذكار تتسم بالاختزال في الأحداث والتحكم في حذف ما هو زائد على حبكة الحكاية الأصل. بمعنى أن الروي يعمد إلى عملية أشبه ما تكون –بما يسمى بلغة السينما –بـ (المونتاج)، فتظهر الحكاية موجزة، قصيرة، مكثفة، تبنى على ثيمة جوهرية تعتمد على بث حدث هو فوق التصور العقلاني، ليثبت مزية الصوفي على غيره من الناس واستئثاره بعلم الباطن. وجاءت الوظيفة الأولى (النأي) توطئة مهمة لفعل حكائي قادم، فتبدأ الحكاية في منطقة قريبة جداً من (الحبكة) فتختصر بذلك وظائف أخرى كثيرة.

ب-الوظيفة: اختبار

وهنا تكمن قيمة الحكاية وحبكتها، فالصوفي يتعرض لاختبار، امتحان يحدد مدى (اختلافه) عن الناس وجمهور العابدين والعلماء، وقيمة هذا الامتحان لا تكمن فيه، قدر ما تتمثل في ما يأتي بعده من وظيفة سردية، هي (الموقف

---

(1)-ينظر: نفسه /137، عن القشيرية /71.
(2)-موسوعة المعارف الإسلامية، 9/ 351.
(3)-الطبقات الكبرى: الشعراني، 1/ 120.
(4)-القشيرية /38.

المختلف) الذي يقفه الصوفي ليعطي نموذجاً تطبيقياً لمذهبه التصوفي أو الأخلاقي أو العرفاني.

والحقيقة أن وظيفة (الاختبار) تقع ضمن تصنيف (بروب) للوظائف السردية، في موقع متأخر نسبياً فهو الوظيفة التي تحمل الرقم (12) حين يجري اختبار للبطل لتهيأته لتقبّل الأداة السحرية [1]، وهو يقابل عند (كريماس) ما يسمى بـ (الاختبار الترشيحي) [2] وهو أول الاختبارات الثلاثة التي يرى (كريماس) أنها _الترشيحي، الرئيسي، والتمجيدي –تمثل المثال الوظائفي للحكاية وتنضوي تحتها الوظائف الإحدى والثلاثون التي اصطنعها (بروب) في (موروفولوجيا)، وأضاف إلى ذلك مقترح (التزويج) أي إدماج ما تشابه أو ما يرتبط بعلاقات سببية قوية من الوظائف مع بعضها ليمكن اختزال الحدث القصصي إلى ثلاثة ترشيحات رئيسية تمثل مرحلة الاستعداد والاختبار وثم الحبكة ثم الحل والنهاية. كما حدث حين (زاوج) بين الوظيفة (2) المنع، و(3) خرق المنع، أو بين الوظيفة رقم (4) الاستخبار ورقم (5) حصول الاطلاع، وأيضاً بين الوظائف من (8 إلى 11) (الإساءة... إلى (انطلاق) البطل مهيأ للترشيح الرئيسي..

عليه فإن طبيعة الوظائف السردية تفرضها النماذج المحللة.. وكلما مالت الدراسة إلى الاختزال والتكثيف، فإن ذلك يعمل على خلق إطار تجريدي واسع بالإمكان أن تنضوي تحته وظائف عدة، من أشكال مختلفة.

*أشكالها:

ب- 1-البطل يختبر بالمال

(قصة الشبلي والمزين والكفيف) [3] حين أقسم الشبلي على أن يتصدق بأي مال يحصل عليه –بعد أن جرى في خاطره أنه بخيل –أول فقير يلقاه، فما استتم خاطره حتى دخل عليه خادمه ومعه خمسون ديناراً، فحملها إلى الكفيف بين يدي مزين يحلق رأسه، فتقدمت إليه وناولته الدنانير، فقال: أعطها المزين، فقلت: أني قد جعلتها كذا وكذا، فقال: أو ليس قد قلنا لك، أنك بخيل؟ قال فناولتها المزين فقال:قد عقدنا لما جلس هذا الفقير بين أيدينا أن لا نأخذ عليه أجراً،... ثم يأتي

---

(1)–موروفولوجيا الخرافة /52.

(2)–في الخطاب السردي: كريماس /53.

(3)–الحقيقة في نظر الغزالي /137، عن الرسالة القشيرية /71.

بعد ذلك حل العقدة من خلال رد الفعل عند البطل سيأتي في الوظيفة التالية.

ب- 2- البطل يختبر بقدرته على فك رمزية التجسيد ليصل إلى التجريد:

كما في قصة (الطاس والعسل والشعرة) [1] حين جرى اختبار في مجلس البسطامي وكان عنده أربعة من الصالحين، فوضع بينهم طاساً فيه عسل وإذا فيه شعرة، فقال أبو يزيد البسطامي: فليقل كل واحد منكم في هذا شيئاً. فقال واحد منهم: الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر أحسن من هذا الطاس، وحلاوة العلم أحلى من هذا العسل، وصدق الدعوى أدق من هذه الشعرة، وقال الثاني....) ويستمر الاختبار للأربعة الصالحين كل بحسب تأويله ومبلغ علمه، أما نهاية الحبكة فتكون على يد البطل (البسطامي).

ب- 3- البطل يختبر من فتاة يكتشف في النهاية أنها وهم:

كما في قصة بعض الأصحاب حين تاه في الصحراء فورد على عين ماء [2] فإذا بها فتاة جميلة، قال لها ما أجملك. فقالت في الواحة الأخرى فتاة لا أصلح أن أكون جارية لها، فالتفت صوب إشارتها فلم ير أي واحة أو فتاة فعلم هدف الفتاة، فأعاد النظر إليها فلم يجدها في مكانها.

ب- 4- أن يكون الاختبار واقعة شهودية، وحل الحبكة يكون بـ (تفسير) تلك الواقعة:

كما في قصص كثيرة منه (قصة البسطامي مع الشاب الذي مات عند رؤيته) [3] حين أصر الشاب على اعتقاده في أن رؤية الله تغني عن رؤية البسطامي، فكان الاختبار أن يجعلوا الشاب يرى البسطامي ورآه فعلاً في هيئة غريبة يخرج من النهر وفروته مقلوبة على كتفه، كان من نتيجة ذلك أن صعق الشاب وشهق ومات، هذه هي الواقعة المحسوسة، لكن قيمتها التأويلية تكمن في تدخل السارد بتأويل موت الفتى.

* دلالتها:

في وظيفة الاختبار هذه يكمن فعل (تناقض) كبير بين رؤية الصوفي

---

[1]- *حكاها القاضي الدامعاني في (مجرد الحكايات)، ينظر: بحث قيس الجنابي، مجلة المورد، مج 26، ص 109 العدد الرابع، ينظر: شطحات الصوفية /213.*

[2]- *ينظر: الطبقات الكبرى: الشعراني، 122.*

[3]- *شطحات الصوفية /213 -214، مأخوذة عن القشيرية /72.*

للوجود، ورؤيته لذاته، وفكرة الناس عنه، وبين الموقف الآخر، فوجدت العناية كبيرة من الصوفي في تشخيص هذا الصراع التناقضي الذي يصل إلى حد الافتراق أحياناً واللاتفاق الناتج من زاوية النظر التي ينظر من خلالها الصوفي إلى الشريعة والفكرة الإلهية، والتي تختلف عن نظر سائر المتعبدين، لأجل هذا كان لا بد من (تدخل) الراوي للتوضيح والتفسير والتأويل.

ج. الوظيفة: حل الاختبار وتفسيره:

تمثلت هذه الوظيفة، أو ما يقابلها عند (بروب) بوظيفة (رد فعل البطل) حين يتسلم الأداة السحرية ويجري ويأخذ العلامة وينتصر، فتستغرق هذه الوظيفة عنده، مساحة من وظيفة رقم (13) إلى وظيفة رقم (18) [1] والتي من عندها يتم تقويم الإساءة وعودة البطل وزواجه أو تتويجه ملكاً في وظيفة (31) أخرى وظائف بروب. والتي تقابل الاختبار التمجيدي عند (كريماس).

بفعل الرؤية الاختزالية التي عنى بها الراوي الصوفي كثيراً، تم بمنهج أكثر من وظيفة تحت إطار واحد لا يخرج في مجريات التفكير العقلي عن حدود تلك الوظائف المتعددة فالفعل يستوجب رد الفعل، والانتصار والكفاح يستوجب المكافأة وهكذا..... .

* أشكالها:

هذه الوظيفة تتحكم بخواتيم القصص والحكايات، وعندها يتضح دور الراوي ووجهة النظر في تأويل قيمة الحكاية، رسماً للحدث من الخارج، أو التفسير اللفظي للحدث بصيغة تعليمية واضحة، وسأعمد إلى النماذج ذاتها التي تناولتها الوظيفتان السالفتان:

ج1 –1حل العقدة يكون باكتشاف نموذج خلقي أعلى فيحاول البطل الارتقاء عليه واجتيازه، كما في (قصة الشبلي والمزين والكفيف) حين يكتشف الشبلي إن المزين أكثر كرماً منه، فيرمي بالخمسين ديناراً في دجلة ويقول: ما أعزك أحد إلا أذله الله عز وجل.

ج –2– انتصار المعنى الصوفي على جميع المعاني التفسيرية والتأويلية الأخرى: كما في قصة (الطاس والعسل والشعرة)، حين تحل العقدة بسؤالهم لأبي يزيد البسطامي وقوله في الطاس والعسل والشعرة،

---

[1]–ينظر: مورفولوجيا الخرافة /59.

فيقول:

(المعرفة في قلوب العارفين أحسن من الطاس ورؤية المحبين لله أحلى من العسل وطريق الصدق أدق من هذه الشعرة)

ج –3– تأويل الرمز الذي يكتشف فيه الصوفي ما يشاهده في عيان ليس إلا خطاباً إلهياً تجسد في صور: فعبرت قصة الفتاة على عين الماء في الصحراء، عن بعد رمزي سنأتي إلى دلالته بعد قليل، الذي يهم هنا هو قولها للرجل بعد أن انكشف كذبه حين قال لها: (اشتغل كلي بك)، فحين التفتت إلى الموضع الذي أشارت إليه على أنه موجودة فيه جارية أجمل منها، انكشف كذبه فقالت؛ ما أحسن الصدق وأقبح الكذب، (زعمت أن الكل مشغول بي وأنت تلتفت إلى غيري) ثم يأتي صوت الراوي فيكمل رواية الحدث وتنتهي الحكاية بصدمة: التفت الرجل فلم ير أحداً).

ج– 4– التفسير اللفظي للحدث يقوم مقام إنهاء الحبكة، كما في قصة الشاب الذي مات عند رؤية البسطامي، فقد سئل الأخير: (كيف يرى الله ولا يموت ويراك ويموت؟ فقال: نعم، كان يرى الله على قدر حاله فلما نظر إلي، رأى الله على قدر حالي، فلم يثبت فمات).

* دلالتها:

يتركز جهد الراوي الصوفي في حل الحبكة، على هدف يوظف فيه هذه (الحلول) لخدمة مذهبه، فالحكاية كلها عبارة عن (رمز) الشخوص فيه ليست مقصودة لذاتها، والأفعال إشارية، ففي قصة الشبلي إشارة إلى (مراتب) الأحوال والمقامات التي يصل إليها الصوفي في مراحل جهاده، فكلما وصل (المريد) إلى حال أو مقام فإن ثمة من سبقه إليه يجب أن يفكر في تجاوزه [1] والرقي إلى مرتبة أعلى وفي حكاية (الطاس والعسل والشعرة) فالرمزية واضحة في محاولة النفاذ من ظواهر الأشياء إلى ما تخلقه من انطباعات ذهنية وانفتاحات عقلية، ومدارج خلقية. فلا تبقى هذه الأشياء الثلاثة لها من ماديتها إلا الاسم، فتخرج إلى جنس إشاري تشتغل على تأويل العقول والإمكانات النفسانية والعقيدية التي تتسم بالنسبية في تأويلاتها، حتى تنتهي أخيراً رموز (الطاس والعسل والشعرة) إلى

(1)–ينظر: الرسالة القشيرية، باب الحال والمقام، 65.

(المعرفة والرؤية وطريق الصدق) بحسب تأويل البسطامي.

ويبدو البعد الرمزي لقصة الفتاة في الصحراء، دليلاً مضافاً يرسخ هذه الحقيقة؛ فقضية (اشتغال الكل) بالمحبوب أمر تواردته المتصوفة ضمن مقولاتها في الإخلاص ومعنى التصوف [1]، وتنبئ لغة الحوار والخطاب اللساني (سؤال وجواب) عن كشف دلالات القصة وفحواها بشكل تصريحي مباشر وكاشف، فيبدأ الحكاية جمالياً وفنياً، وينتهي بها تعليمية وعظية إرشادية، لا تترك مجالاً لظنون القارئ أو السامع وذلك لأن معرفة الصوفي -كما يتخيلها هو -هي أعلى من مستوى أي معرفة أخرى فهو يشتغل بعلم الباطن والحقيقة والناس تفقه علم الظاهر والشريعة.

أنماط الوظائف في القصص الموضوعي

توفر هذا النمط من القصص الصوفي على جملة وظائف يشترك في بعضها مع القصص الذاتي -وتوجد بعض الإضافات في الوظائف بحكم اختلاف النوع والهدف من القصة، نلحظ في هذا اللون من القصص جملة ملامح:

1- أن القصص الموضوعي متفاوت في طول القصص وإن كان الأغلب فيها (الطول)، الأمر الذي يسمح ويسهل الطريق أمام دخول وظائف سردية أخرى.

2- ترتفع دلالة هذه القصص إلى البعد الأخلاقي التجريدي العام الذي يرقى إلى الإنسانية بكل أجناسها وصفاتها وألوانها، فثمة مرويات عن الهند والصين وبلاد إيران وغيرها، أما قصص الحيوان والطير أمر به حاجة لدراسة مستقلة وافية، ترتقي إلى البعد الفلسفي والرمزي لهذه القصص.

3- اجتماع الرمز وتأويله في حدود الرقعة اللسانية التي ينقلها لنا راوي القصة. فلا نغادر قصة عند آخر حدث فيها -إلا وقد انبرى الراوي ليفسر ويوضح ويفك الرموز التي توفرت عليها القصة.

فالقصة هنا تشمل على أصل وزيادة، الأصل هو الحدث أو الأحداث المروية بدءاً في الاستهلال للوضع الأولي حتى خاتمة القصة وحل حبكتها، ثم يأتي بعد ذلك، حديث الراوي المفسر -مما قد تناوله الفصل الأول في موضوعة الراوي والمروي له -.

---

(1)- *ينظر: نفسه، باب المحبة، وينظر: المواقف والمخاطبات /50 -51، والمعرفة الصوفية /250.*

الأنماط الوظائفية:

1-وظيفة النأي: ظهرت هذه الوظيفة بشكل طاغ في القصص الموضوعي وهكذا يعكس توافق هذا النوع من القصص أو شبهه بنماذج القصص الخرافية التي استخدمها بروب في تحليله الوظائفي، وهي أولى الوظائف وفاتحة حركية الأحداث في الحكاية

* أشكالها:

1-أ-ركوب البحر لغاية مختلفة من حكاية إلى حكاية فمما رواه (إخوان الصفا) في إحدى رسائلهم [1]، قصة مدينة فاضلة تبدأ بذكر نعيم حالهم: (مخصبة، كثيرة النعم، رخية البال، طيبة الهواء، عذبة الحياة، حسنة التربة..)، ثم بعد ذلك يتم تشخيص شخصية الحدث الرئيس وملخصه (... ثم أن طائفة من أهل تلك المدينة الفاضلة، ركبوا البحر فكسر بهم المركب، ورمى بهم الموج إلى جزيرة أخرى فيها جبل وعر.....) [2].

1-ب-أو أن يدخل البحر عنصراً أساسياً في الرحلة، كما في قصة الرجل والسمكة، (كان رجل اجتاز في طريق كان يسلكه في نهر جرار ينحدر من جبل وعليه جسر يعبر عليه الناس......) [3] من خلال رحلته هذه يبصر سمكة ويحاول الإمساك بها.

1-ج-رجلان اصطحبا في بعض الأسفار ومن ذلك قصة المجوسي واليهودي، (وكان المجوسي راكباً على بغلة عليها كل ما يحتاج إليه مسافر هو يسير مرفهاً واليهودي كان ماشياً ليس معه زاد ولا نفقة... [4].

1-د-شكل آخر لتمظهرات (النأي) في القصص الموضوعي هو عبارة عن ظهور الحدث القصصي من سكون (الوضع الأولي) إلى حركة وتغير (وظيفة النأي) عن طريق وصول جماعة من الناس كانوا مسافرين، هؤلاء يكون لهم الباع الكبير في تطور الأحداث وحبكتها والبحث عن

---

[1]-رسائل إخوان الصفاء /4/ 37.

[2]-نفسه /4/ 38.

[3]-نفسه /3/ 172.

[4]-رسائل إخوان الصفا /1/ 308.

الحل. مثال ذلك: (قصة بيراست الحكيم) وهو ملك بني الجان في دار مملكة عريضة تدعى مردان في جزيرة يقال لها صاغون في وسط البحر الأصفر مما يلي خط الاستواء، وهي (طيبة الهواء والتربة فيها أنهار عذبة وعيون جارية، وهي كثيرة الريف والمرافق وفنون الأشجار........) [1] بعد هذا النعت الأولي لحال الجزيرة وأهلها تبدأ الوظيفة الأولى والمهمة وهي ليست مغادرة أحد أبناء الجزيرة وإنما مجيء مسافرين إليها فيقول راوي القصة: (ثم أنه طرحت الرياح العاصفة في وقت من الزمان مركباً من سفن البحر إلى ساحل تلك الجزيرة، وكان فيها قوم من التجار والصناع وأهل العلم وسائر أغنياء الناس، فخرجوا إلى تلك الجزيرة وطافوا فيها فوجدوها كثيرة الأشجار والفواكه والثمار...)

1-هـ-السفر للبحث عن ملك في قصص الطير، كرحلة الطيور في طلب (السميرغ) ملك الطيور الذي يسكن جبل قاف، فتبدأ رحلة الطيور في البحث عن ملكها بقيادة الهدهد [2]، وفي خلال هذه الرحلة تتكشف مزايا كثيرة ظاهرها حياة الطير وأخلاقها، وباطنها إشارات صوفية.

* ودلالاتها:

الحقيقة أن البحث في موضوع الدلالة ليس بالأمر اليسير النهوض بلوازمه والإحاطة بانفتاحاته، بسبب احتياج الباحث فيها إلى موسوعة معرفية يدرك انطلاقاً منها مرجعية النص أو التعبير أو استخدام المفردة، الذي أصنعه هنا، هو (مقاربة) دلالية أضيء فيها جانباً منهجياً مهماً، ذلك هو أن (الوظيفة) السردية ليست إنشاءٍ اعتباطياً إنما هي بنية فكرية قامت على عنصر مزاوجة ضمنية بين الوعي واللاوعي الخاص أو الجمعي، بمعنى أن الدلالة هي استحضار ثقافة عصر النص المحلل؛ لأن النص خرج من سياقات هذه الثقافة وبتأثير منها، وتعبيراً عن الموقف منها.

---

(1)-ينظر: منطق الطير: فريد الدين العطار /184 –وما بعدها.

(2)-إخوان الصفاء /2/ 204، وقد قدم فيها الأستاذ زكي مبارك قراءة موضوعية لهذه القصة تطرق فيها إلى الأثر الفلسفي لليونان على إخوان الصفاء، ولا يسميها) (قصة) إنما هي عنده (رسالة) وسيلة اعتمدها إخوان الصفاء في (عرض المسائل العلمية عن طريق القصص) ينظر: النثر الفني في القرن الرابع /1/ 271 –279.

تشير دلالة (النأي) والسفر والمغادرة في بعدها اللاواعي العميق إلى حقيقة كون الأشياء في الكون بدأت ساكنة ثم تحركت وبفعل هذه الحركة تولدت الرغبة في الكشف ومزاولة الحياة بشتى نشاطاتها. فمنذ قصة الخليقة الأولى مع (آدم وحواء) حتى آخر إنسان على وجه الأرض، بدأت بواكير المعرفة الإنسانية لديه فعل بفعل انتقاله من حالة (السكون) إلى (الحركة)، وظل يعيش في دواخله العميقة حنين إلى ذلك الماضي الهادئ الثابت [1]، فحياة آدم (عليه السلام) الحقيقية مع حواء لم تبدأ بنزولهما من الجنة إلى الأرض، التي هي مسرح الصراع والرغبات والحاجات والآثام، كل هذه الأشياء هي نتاج حركة وانتقال.

على ذلك هل نقول إن وظيفة النأي التي تمثلت في القصص الصوفي هي تعبير عن فكرة مارسها اللاوعي الجمعي [2] تعبيراً عن حاجة إنسانية استشعرها الإنسان الأول والآخر؟...

هذا أمر، الأمر الآخر الذي أرى أنه أفضى إلى هذه الأنظمة الوظيفية في القص، هو طغيان الطابع (الحكائي) على (القصصي)، جعل اهتمام الراوي قليل العناية بالأمور التمهيدية والحذلقة اللفظية.. التي من شأنها جعل المسافة الفاصلة بين الراوي وتلّهف المروي له لمعرفة ثيمة الحكاية وحبكتها الأساس، تطول فيؤدي ذلك إلى فتور وملال وضعف انصراف السامع لما يسمع. فحين دونت هذه الحكايات على شكل قصص مكتوبة إنما دونت كما حكيت لهذا حدث (اختزال) واضح في مقطع (الاستهلال) أو فقرة (الوضع الأولي) –الذي كان سمة مميزة في مبحث الاستهلال في الفصل السابق –وهذا غير ما نجده في الفن الروائي والقصصي الحديث حين يستعرض الكاتب براعته الأسلوبية، وذكاءه المميز في

---

[1]–*البحث في هذه المفردة تغنيه المباحث النفسية والأنثروبولوجية (علم الأناسة) حين تبحث في المتشابه في أفكار بني البشر في مختلف الأزمان والحضارات، ينظر كتاب المنزلات: طراد الكبيسي / الكتاب الثاني والثالث.*

[2]–*وردت فكرة اللاشعور الجمعي عند يونج حين رأى ذلك التشابه في مظاهر التفكير بين الإنسان الأوربي بعقليته الحديثة مع البدائي بأساطيره وقصصه وهواجسه فتكونت رواسب لتجارب الأجيال في لا وعي الإنسان من الحيوات السابقة للأجيال التي سبقته /ينظر: /فرويد: لغة الطير /روني غينون: ترجمة وتقديم: فاطمة عصام صبري مجلة التراث العربي /ع9 1982/ ص 96، عرض إلى مسألة (لغة الطير) بين المسلمين واللاتين والهنود، من ناحية تأويلها وعلاقة مفاهيمها بالدين والفلكلور، ينظر: الإنسان ورموزه، يونج وجماعة من العلماء: تر: سمير علي، ومقدمة في الأنثروبولوجيا الاجتماعية، تر: شاكر مصطفى. وينظر:*
Lexicon universl Encyclopedia, new york, 11. 467 –468.

تخير الزاوية التي تضيء أبعادها في مسرح الأحداث أو بؤرة الزمن أو أنماط شخصياته [1].

ولعل موضوعية هذا القصص ومفارقة الراوي لمروية، جعل التركيز ينصب على طابعها الرمزي الذي يتسارع نبض أحداثه لهدف وصول المعنى المرمز إليه، إلى طبقة المروي لهم. فالحكي إنما يبدأ عندما ينشأ فعل متغير تقوم على أساسه استجابات مختلفة تصل بالحدث حد الأزمة ثم تبدأ رحلة البحث عن الحل نزولاً تفاقمت الأزمة صعوداً، فهي دورة (تبدأ كما تنتهي لتعود حالة السكون والرضا وتطمين الحاجات والسعادة لدائمة.

2-وظيفة الاختبار:

تتبنى هذه الوظيفة على أساس الوظيفة السابقة، بمعنى أن (النأي) يوفر مناخاً لتشكل وظيفة الاختبار التي تضم كل تطورات الحدث الحكائي حتى يصل إلى الأزمة أو الحبكة. تبدو أشكالها في القصص الموضوعي مختلفة في مظاهرها وكيفياتها، لكنها متشابهة في دلالتها، والأشكال هي:

2–أ–في قصة المدينة الفاضلة، ينمو الاختبار حين وضع بعض أهل تلك المدينة في اختبار عسير بعد انكسار مركبهم ونزوله في جزيرة وعرة كدرة المياه نزرة الثمار [2]...... الخ واكتشفوا أن أهل تلك الجزيرة قردة بعد لأي تعايش هؤلاء مع الوضع الجديد فأكلوا من هذه الأرض وشربوا ماءها وتعايشوا مع سكانها من القردة حتى طاب لهم القيام فيها.

2–ب–في قصة الرجل والسمكة، حدث الاختبار في اشتهاء الرجل تلك السمكة الكبيرة ورغبته العارمة في اصطيادها. وكان الحائل دون ذلك هو الماء الجرار، وبرغم ذلك قفز إلى الماء وأمسك بالسمكة وجريان الماء يشتد وهو منشغل بالسمكة.

3–ج–كان الاختبار الذي وقع فيه المجوسي واليهودي هو أن لكل منهما مذهباً مختلفاً يفترض بصاحبه أن يمسك به ويتمثل في قوله وفعله

---

(1)–*ينظر في نظرية الرواية /53، صنعة الرواية /16 –17، والنص الروائي /36 مدخل إلى نظرية القصة /21.*

(2)–*إخوان الصفاء /4/ 38.*

فالمجوسي يؤمن بحب الخير له وللناس ولا يظلم خصمه وإذا ما ظلم فهو يكل خصمه لإله عادل فاضل حكيم عليم لا يخفى عليه أمر أما اليهودي فكان مذهبه حب الخير لنفسه وإهدار دم كل مخالف له، ولا يؤمن بالرحمة أو الشفقة أو المعونة. من هنا كان على الاثنين إثبات صدق اعتقادهما في حالتين:

الأولى: احتياج اليهودي للمجوسي؛ فكان المجوسي في امتحان لاعتقاده.

والثانية: حين احتاج المجوسي اليهودي؛ فكان على اليهودي أن يطبق ما يؤمن به.

2–د–بدأ اختبار قصة (بيراست الحكيم) حين استوطن سكان السفينة الغرفة في جزيرة صاغون وبدءوا يتعرضون للبهائم والأنعام بالصيد والأحمال والمطاردة، فذهب الحيوان إلى ملك الجن بيراست تشكو إليه أمرها.

3–هـ–في قصص الطير كان الاختبار المهم هو كيفية الوصول إلى ملك الطيور الكامل فهذه الرحلة تشبه (الوصول إلى القمر على ظهر سمكة) (1)، لكن برغم ذلك كان ثمة علامات تدل على وجوده وإمكان الوصول إليه كالريشة مثلاً.

3-وظيفة الحل:

تمثل وظيفة الاختبار –في أقصى تطور سردي لها –أعلى درجات الحبكة القصصية حين يتنامى الحدث ويتفاقم حتى تصبح الحاجة إلى الحل ضرورة لازمة والحل في القصص الصوفي، حقيقة يزجى لتحقيق غايتين.

الأولى: الانتهاء إلى تمام الفكرة التي لا بد أن تسير إلى خاتمة تسير إلى نهاية منطقية أو لا منطقية لأهداف معينة يقصدها الراوي.

الثانية: وهي الأمم، أن نهاية القصة الصوفية مقترنة في الأعم الأغلب بفك رموز الحكاية، وانتقال صوت الراوي العليم من ممارسة دور رواية أحداث الحكاية وهو مفارق لها، إلى ممارسة دور مفكك رموز النص الحكائي فيتوجه بلغة خطابية مباشرة ليعلم الهدف من الحكاية.

ولتفصيل ذلك، نعود إلى القصص التي اختيرت نموذجاً تطبيقياً لهذا المبحث

---

(1)–منطق الطير /186.

ولنتمثل حضور تلك الغايتين في القصص الموضوعي: ففي قصص المدينة الفاضلة، تبدو بوادر الحل مع السأم من الحياة مع الحيوانات والرغبة في المغادرة، بدأت الشرارة مع (رؤيا) يراها أحد البحارة في منامه كأنه عاد إلى أهله وبلده، فقص رؤياه لأصحابه ورغبهم في العودة إلى بلدهم وبدءوا بصناعة سفينة وكان العائق أمام السفر مجيء طائر يخطف أحد البحارة ويلقيه على سطح داره في بلده وبقي البحارة في مكانهم يبكون في صاحبهم ويظنون أنه لقي سوءاً... بعد هذه النهاية للقصة يبرز صوت الراوي /المفكك لشفرات النص فيقول: (هكذا ينبغي أن يكون اعتقاد إخوان الصفاء فيمن قد سبقته المنية قبل صاحبه، لأن الدنيا تشبه الجزيرة وأهلها يشبهون القردة، ومثل الموت كمثل ذلك الطائر.....) [1].

وفي قصة (الرجل والسمكة) بدا الحل مأساوياً حين اشتغل الرجل عن السباحة بالإمساك بالسمكة لئلا تفلت منه، حتى حدره الماء فغاص تحت الأرض فأتاه عامر النهر وطلب إليه أن يترك السمكة وينجو فرفض الرجل، فوضع يده على رأسه فغرقه. عند ذلك انتهت القصة ويأتي صوت الراوي (فإذا تفكرت يا أخي في مثل هذه الإشارات والأمثال...) [2].

وفي قصة (المجوسي واليهودي) يكون الحل مع ثبات المجوسي على اعتقاده حين رحم اليهودي وأركبه على الدابة وأوصله إلى أهله. وفي هذا الأمر انتصار لدين المجوسية، كما يتضح على الرغم من أن القصة تمس جانباً أخلاقياً إنسانياً عاماً لا تختلف عليه الأديان جميعها سماوية كانت أم أرضية والأخلاق إما مطبوعة أو مكتسبة، وتلك مسألة نسبية لا يصح إطلاقها على جنس من الناس أو متديني دين معين.

وفي قصة (بيراست الحكيم) يستمع الحكيم لأقوال الشاكين وكذلك يسمع لردود الإنسي الذي استعبد الحيوانات. وكان القول على شكل خطبة يخطبها الإنسي وكذلك ناب عن الحيوانات (البغل) ثم تلاه الحمار والثور.. وبدأت بوادر الحل بالمشاورة بين الحكيم ووزيره، فطرحت عدة مقترحات كان أخرها الموافقة على المصالحة بين الإنسان والحيوان لكي لا تتعرض الجن لمخاطر من قِبل الإنسان إن هي أعانت الحيوانات عليه.

---

[1]- *إخوان الصفاء /4/ 40.*
[2]- *نفسه /3/ 173.*

وفي هذا الحل تفضيل لمنطق الحكمة والتعقل والرأي السديد. أما قصة (منطق الطير) ورحلة بحثها عن (السيمرغ)، فمما يظهر من خلال الحكايات أن الراوي اعتمد طريقة المواقف فكل شخصية تحدد موقفها في السيمرغ وضرورة البحث عنه، وبين الراوي انشغال الطيور في هذه المهمة العظيمة وهي البحث عن السيمرغ، ومن خلال الأوصاف التي تنبث في الحكايات وأعذار الطيور ويظهر أن المقصود بـ (السيمرغ) هو الله تعالى، وضرورة البحث عنه والوصول إليه غاية كل الكائنات، فمعرفته أساس عبادته. فيصفه بأنه لا شبيه له، وهو وحده الجدير بالملك، أفعاله نافذة في العالمين [1]...... وتتوالى أعذار الطيور عن عدم إمكانيتها للذهاب إليه، فيخبرهم الهدهد أن السيمرغ لا يضمه مكان إنما مكانه في القلب وعليهم جميعاً النظر في قلوبهم ليروا السيمرغ [2].

وفي نهاية كل موقف من المواقف التي يسميها المؤلف (حكاية) ينعطف الراوي (ليخاطب) المروي له بلهجة خطابية مباشرة توضح المقاصد. فالرمز هنا لا يترك لتأويل السامع أو القارئ وأجد السبب في ذلك عائداً إلى دقة الفكرة الدينية وحساسية تناولها والتكلم بها أو عنها. هذا فضلاً عن توجيه المروي له إلى المغزى الصوفي من الحكايات الرمزية التي تحتمل أكثر من قراءة تأويلية.

أنماط الوظائف في القصص الصوفي الاسترجاعي

نظراً للخصوصية التي يمتاز بها هذا النمط من القصص الصوفي، الذي يتناول قصص الرؤى والمنامات التي حفظتها المؤلفات والمصنفات التي حكت عن الصوفية وعن مظاهر حياتهم وسلوكهم وقصصهم –لذا كان لزاماً أن ندقق في نمطها ثم استخلاص مثالها الوظائفي. فالذي ظهر من خلال ما وسع الجهد الاطلاع عليه من قصص الرؤى والمنامات، أن قصص الرؤيا نوعان مركزهما الأساس هو الصوفي:

1- نوع يكون فيه الصوفي ذاته هو الرائي والراوي، في خلال مدة حياته.
2- نوع يكون فيه الصوفي موضوع رؤيا لشخص آخر يروي الرؤيا، والصوفي فيها متوفى.

والحقيقة ثمة بنية وظائفية مميزة للنوعين تكشف جانباً دلالياً نفسياً إشارياً

(1)- ينظر: منطق الطير /197.
(2)- منطق الطير /212.

مهماً.

يدخل النوع الأول ضمن مفهوم، (الكرامة) عند المتصوفة فهو يرى ما لا يرى غيره [1]. أما النوع الثاني وهو الأكثر يروى على لسان المعاصرين للمتصوف أو من تلا عصره لكن تثقفوا على مذهبه وطريقته.

يظهر في هذا النوع من الرؤى طغيان واضح لأسلوب الحوار؛ القول والسؤال يأتي بعده الرد والجواب، حتى أن بعض هذه القصص ليس سوى حواراً يشتمل على قال وقلت والمهم في هذا النمط القصصي، إنه يتجلى فيه الأنماط الوظائفية الثلاثة المهمة، وبشكل يتناسب مع خصوصية هذا اللون من القصص الذي يكون _(مسرح) أحداثه في عالم الغيب، أو هو النافذة التي تشرع لبعض الناس للنظر – قليلاً –في عالم محرم على سائر الناس، عليه فإن على هذه القصص مقداراً من التحفظ لكون مصداقيتها مقترنة بواضعها (رائيها) ولا شهود على رؤيته هذه.

من هذه الزاوية، أجد ضرورة بحث هذه الظاهرة في القصص الصوفي لا من ناحية صدق وقوعها أم عدمه الأمر الذي شغل بال ابن الجوزي كثيراً في كتابه (تلبيس إبليس)، بل يوجه النظر إلى البعد النفسي [2] الذي مثلت مضامين هذه القصص والرؤى، صورته الإسقاطية التي يحملها الصوفي مخاوفه، واحتمالاته، وآماله، وخشيته، وقلقه على صحة مذهبه ولا سيما أن المذهب الصوفي واجه معارضة حادة ومستمرة من لدن أهل الظاهر من العلماء وكذلك ساسة القوم فضلاً عن العامة.

تجلى المثال الوظائفي في الرؤى والمنامات الصوفية في الملامح الآتية:

1-أصاب مقطع (الوضع الأولي) الذي يبين الهيئة العامة للشخصية أو المكان أو الزمان أو الحالة الاجتماعية لشخوص الحدث، تراجع كبير في القصص الصوفي الاسترجاعي؛ فكان يكتفي بعبارة (روى فلان....) أو (رأيت في ما يرى النائم أن....) ويذكر بعدها اسماً معيناً ومعهوداً عند جمهور المسلمين وخاصتهم بدءاً من الرسول الكريم (ﷺ) والأنبياء والأولياء حتى آخر المتصوفة الذين يعاصرون زمن الرائي

---

[1]-*وهذه المسألة فيها خلاف بين مؤيد ومعارض، فبين من يرى أنها هبة ربانية وبين من يراها من تخليط الشيطان ووساوسه، ينظر: القشيرية /158، وتلبيس إبليس /377، والكرامة الصوفية، والأسطورة والحلم /115، وظائف الكرامة..*

[2]-*ينظر: التحليل النفسي للذات العربية /112.*

/الراوي

هذا التراجع في ذكر الوضع الأولي، يدل على حقيقة مهمة تتصل بخصوصية قصص الرؤيا، وذلك هو أن مسرح الأحداث مجهول ومفردات القصة مغيبة، مرهونة بالرؤيا ذاتها؛ فالرؤيا هي التي ترسم جميع مفردات الحدث والشخصية والمكان والزمان، فقط يحدث في بعض من القصص أن يبين من جملة الاستهلال الأولى أن شخصيات ما رؤى في المنام موضحاً أن الرؤيا حدثت وهو حي يرزق أم بعد مماته عدا ذلك فإن القص يباشر الرؤيا لفعل مفروض كما أن حدوث هذا الرؤيا أمراً مفروضاً وغير إرادي.

2-وظيفة النأي: لها حضور خاص في هذه القصص؛ وذلك لأن عملية (الرؤيا) هي (رحلة) في حد ذاتها، انتقال الجانب الروحاني في الإنسان إلى عالم الغيب والسماوات والجنة والنار... لولا هذه الرحلة الروحية لما نتجت أية رؤيا لذا كان هذا الأمر له أهمية كبيرة على جميع قصص الرؤى والمنامات.

3-وظيفة الاختبار: وهي تمثل موقعاً مهماً في سير قصص الرؤيا، لأنها منها تتجلى ثيمة الحكاية والجانب المقلق في سيرة ذلك التصوف الرائي لنفسه، أو المرئي له من قبل آخر، وأكثر ما يتجلى هذا الجانب القلق هو السؤال عن المصير والمآل إلى جنة أم نار، والحقيقة هذا يعكس إحساساً نفسياً يعتمل في ذهن المتصوف عن صحة مذهبه وجدوى طريقته. من أمثلة ذلك:

أ-(رؤى الشبلي في المنام بعد موته، فقيل له: ما فعل بك؟ فقال: لم يطالبني بالبراهين...) [1]، ومثل ذلك ليوسف بن الحسين، وعبد الله الزراد [2].

ب-(وقيل رؤي عطاء السلمي في النوم فقيل له: لقد كنت طويل الحزن فما فعل الله تعالى بك؟.....) [3].

---

(1)-*الرسالة القشيرية /178.*

(2)-*نفسه: نفسها.*

(3)-*القشيرية: 179.*

ج-(قال أحمد بن أبي الحواري: رأيت في النوم جارية ما رأيت أحسن منها يتلألأ وجهها نوراً فقلت ما أنور وجهك؟..) [1].

د-في أحيان قليلة جداً يقدم بإيضاح أولي يفيد في تأويل الرؤيا كهذه الرؤيا: (قال بعضهم كنت أدعو لرابعة العدوية فرأيتها في النوم تقول: هداياك تأتينا على أطباق من نور.....) [2].

يغلب على الأعم في هذه القصص، ملمح (القصر) فهي موجزة، قصيرة أساسها الحوار والجواب، ولم أجد فيما وسعني الاطلاع عليه من المظان رؤيا مقصوصة طويلة سردت بوعي فني وخطابي واضح كما في رؤيا (الوهراني ت 575) والتي تشبه مضامينها إلى حد ما (رسالة الغفران) للمعري. وهي تستوعب عشرين صفحة من الحجم الكبير إذا ما حذفت مساحة هوامش التحقيق[3].

وتستهل بعبارة (غلبته عينه فرأى فيما يرى النائم كأن القيامة قد قامت، وكان المنادي ينادي هلموا إلى العرض على الله تعالى، فخرجت من قبري أيمم الداعي إلى أن بلغت إلى أرض المحشر...) ثم تتوالى المشاهد فيمر بجميع أصحابه وإخوانه ومعارفه يشهد مصيرهم في الآخرة.

4-وظيفة الحل: الذي لاحظته في هذه القصص إنها تنتهي بحل للاختبار الترشيحي والرئيسي بشكل يؤكد المنحى النفسي الذي أشرت إليه في الصفحة السابقة، بدليل أن خاتمة هذه الرؤى القصصية تجمعها صفة عامة تؤطر فلسفة وجودها، هي: (صفة الاطمئنان) فكل الإجابات التي يحصل عليها السائل في المنام تؤكد أمرين:

أ-صحة المذهب والطريقة الصوفية التي اتبعها صاحب الرؤيا أو المرئي.

ب-إن صاحب الرؤيا أو المرئي اكتشف خطأ ما كان عليه من أمر التصوف وبطلان ما كان يدعو إليه لكن الله تعالى عفا عنه وغفر له

---

(1)-*نفسه /نفسها.*

(2)-*نفسه /180.*

(3)-*منامات الوهراني /23 –60.*

وأثابه.

فالشبلي أجيب بأنه لا يطالب بالبراهين، وعطاء السلمي يجيب من رآه في المنام بأن الله تعالى أعقبه راحة طويلة وفرحاً دائماً، ولأحمد بن أبي الحواري تشرح له الجارية الجميلة الوجه أن نور وجهها هذا بسبب دمعة من أحمد هذا مسحت بها وجهها فصار على ما هو عليه ...الخ، واللافت للنظر أن القيمة الفنية في الحكي متراجعة إلا في منام الوهراني الذي يظهر الحل في شكل صياغة لغوية متقنة تربط لحظة نهاية الرؤيا بالاتصال بالواقع في أسلوب قصصي جميل ومكثف وعالي الإتقان:

تصل الرؤيا إلى مشهد أخير بدخول (علي عليه السلام) إلى أرض المحشر وكانوا في أطيب عيش وأهنئه، وإذا بضجة عظيمة وزعقات متتابعة وأصحابنا يهربون، فقلنا: ما لكم؟ فقيل: علي عليه السلام قد أخذ الطرقات على الشاميين وجاءنا سرعان الخيل فيها محمد بن الحنفية يزأر في أوائلها مثل الليث الهصور، فلما انتهى إلينا صاح بنا صيحة عظيمة هائلة، أخرجتني من جميع ما كنت فيه، فوقعت من على سريري، فانتبهت من نومي خائفاً مذعوراً.....) [1].

بحسب منهج بروب الوظائفي في تحديد الوحدات الصغرى للسرد، يتقدم بعد دراسة الوظائف، إلى تقديم عمل مورفولوجي تكميلي يتمثل في مقولة (المقاطع) أو المتتاليات فكل حكاية أو خرافة تتألف من عدة مقاطع تبدأ بنأي وحصول اعتداء ثم نهاية وحل، ثم بدء صراع جديد وحاجة إلى حل، هذا الصراع الثاني هو بمثابة (المقطع)، وصنع له (بروب) سلسلة من الخطاطات الموضحة لنحو وترتيب هذه المقاطع في الخرافة، وهذا العمل بمثابة بنية مجردة لمجموع الحكايات وبمعنى أن هذه الحكايات تخضع لقانون تركيبي وظائفي واحد في بنائها، وهو اكتشاف مهم [2] ثم ينتقل بروب إلى ميدان تأويلي بعيد عن الدراسة المورفولوجية حيث يتساءل عن الأسباب التي جعلت الحكايات الخرافية تخضع لسلسلة وظيفية واحدة في تركيبها. فرأى أن الأسباب ينبغي تلمسها خارج الحكايات نفسها أي في الواقع الثقافي الذي نشأت فيه وخاصة في المعتقدات الدينية هذه القضية لها أهمية خاصة في تأكيدنا عدم كفاية البحث الشكلاني لقيام نقد حقيقي للأعمال

---

[1]-الوهراني /60.

[2]-بنية النص السردي /28.

القصصية [1]. ثم يأتي بعده رولان بارت ليعمل على اعتماد الطابع الشمولي للبحث في الوظائف ويعدها وحدات تكّون كل أشكال الحكي ويلح على الجانب العلائقي والعضوي في الوظائف فكل وظيفة لها علاقة مع مجموع العمل، فإذا لم يكن للوظيفة دور داخل الحكي فمعنى ذلك أن هناك خللاً في التأليف، فالفن عند (بارت) لا يعرف الضوضاء [2] إذ ثمة نظام منطقي متسلسل تخضع له الوظائف السردية.

في بحثنا هذا لم نفرد مبحثاً خاصاً للمقاطع، لجملة أسباب؛ منها أن الحديث عن المقاطع قد ورد ضمناً أثناء الكلام على الاختبار الرئيسي في السرد إذ الغالب في القصص الصوفي -وليس جميعه -من نمط القصص القصير أو البسيط التركيب، لا يتجاوز حدود المعقول من الأحداث ولا يطلق العنان المتكلف في حبك أحداث خرافية كما حدث مع نماذج بروب الخرافية، فضلاً عن إنني حاولت جهد الإمكان تجنيب البحث في تجريد الأشكال والتخطيطات التي تصب في محور الدرس الشكلاني البحت في حين ينصب اهتمامي في موضوعة البدء بالشكل والانتهاء بالدلالة وهذا ما يتناسب مع غائية المنجز الصوفي الذي أنا بصدد تحليل بناه التركيبية.

■■

---

(1)-نفسه /28.

(2)-بنية النص السردي /29.

المبحث الثالث
الشخصية الحكائية

كان من حق المبحث أن يكون فصلاً، على ما جرت عليه الدراسات السردية التطبيقية، بعد فصل الوظائف، جرياً على نظر منطقي يرى أن كل (فعل) لا بد له من (فاعل) قام به، فالفاعل النحوي في الجملة هو الذي يقوم بالفعل، والأمر ذاته على مستوى القصة والحكاية ويدعى بـ الشخصية الحكائية أو البطل أو الفاعل وغيرها من تسميات.

ولرغبة في دمج واضح في ذهن القارئ عن الفعل والمسبب في إطار منهجي واضح ضمن فصل واحد. لهذين السببين، كان مبحثاً وليس فصلاً.

ينفرد موضوع (الشخصية الحكائية)، بأهمية خاصة في البحث السردي عن البنى السردية في القصة والرواية والمسرحية والحكاية ويكتسب هذه الأهمية من كونه أحد مكونات العمل الحكائي وأهمها، فهي العنصر الحيوي الذي ينهض بالأفعال التي تترابط وتتكامل في الحكي [1]، فكانت (الشخصية) محط عناية الدارسين قديماً وحديثاً، عدا (أرسطو) الذي يرى التراجيديا ليست محاكاة للأشخاص بل للأعمال والحياة [2] واستعادت الشخصية أهميتها على يد الكلاسيكين الجدد في عصر النهضة وصار فيما بعد ينظر إلى العمل الدرامي والروائي في مدى قدرته على خلق الشخصيات [3]. والحق، أن أحادية النظرة لأي من أطراف عمل لا يظهر للعيان إلا متضافراً بعوامله المتشاركة في ظهوره، لا بد أن يحوطها النقص والخلل، فلا يجوز تغليب طرف على آخر، إلا حكم المساهمة

---

(1)- *ينظر قال الراوي /سعيد يقطين /87.*

(2)- *فن الشعر /50.*

(3)- *نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن /72.*

ومقدار المشاركة في إنجاح العمل وإيصاله، وإلا فمن حيث الوجود، فكل العناصر مهمة لأنها أسهمت في تكوين العمل، وتشكيل مقوماته الأساس.

في المنظور البنيوي والشكلاني ثمة، أطروحتان كيفيتان تدرس على أساس منهما، الشخصية في السرد القصصي والحكائي، الأولى مقتضبة توظيفية والثانية منهجية موسعة تستوعب أكبر عدد ممكن من النماذج الحكائية القصصية والروائية. الأولى وردت في منهج (بروب) لدراسة الخرافة الروسية، حيث حدد سبعة أنماط من الشخصيات هي: المعتدي، والواهب والمساعد، والأميرة (وهي دائماً مدار البحث)، والمرسل، والبطل، والبطل الزائف[1]. وحضور هذه الشخصيات في الخرافة متواتر، وقد تستعاض عن شخصية ببديل له نفس الوظيفة، ويختلف في النعت والصفة، لكن بشكل عام لا تخرج شخصيات الخرافة عن هذه الأنماط، وقد طبقها بروب في تحليله المورفولوجي مركزاً على الجانب الوظيفي الذي تنهض الشخصية بتأديته في سياق أحداث الخرافة من دون اكتشاف روابط علائقية بين الشخصية ونعوتها من جهة، وبين الوظائف المؤداة من الشخصية في علاقتها مع المحور الدلالي العام الذي ينتظم الخرافة في أبعادها الأسطورية أو الدينية أو الاجتماعية إلا أن بروب لم يهمل دراسة نعوت الشخصيات فجعل لها ثلاثة أبواب: الهيأة، والمدونة، وخصوصيات الدخول إلى مسرح الأحداث والسكن[2]. ولكنه لم يعن كثيراً بشخصيات الخرافة قدر عنايته بالحدث نفسه (الوظيفة) ثم شخصية البطل الرئيسي. نعم، إن البطل هو الشخصية المركزية في تطور الأحداث في القصة، لكن في الوقت نفسه حركة البطل لا تتم لها شروط التنوع والإيجابية والتأثير، من دون الشخصيات الأخرى، فضلاً عن أنها لا تتمتع باستقلال كامل داخل النص الحكائي؛ بسبب أن بعض الأحداث في القصة قد تلحق بالشخصية ما لم تفعله (عن طريق استخدام ضمير الغائب، وهذا الضمير في نظر (بنفيست) ليس إلا شكلاً لفظياً وظيفته أن يعبر عن (اللا شخصية)، لأن القارئ نفسه يستطيع أن يتدخل برصيده الثقافي وتصوراته القبلية ليقدم صورة مغايرة عما يراه الآخرون عن الشخصية الحكائية)[3]، من هنا كانت الشخصية في الحكي –كما يفهمها فليب هامون، هي

---

(1) *مورفولوجية الخرافة/ 91.*

(2) *ينظر: نفسه/ 92.*

(3) *بنية النص السردي/ 50.*

تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم بـه النص، من هذه النقطـة المهمـة تصـدر أهميـة البحـث الـدلالي فـي نقد القصـة وتفكيـك هيكلهـا الـوظيفي والشخصي.

مـن هـذه الفكـرة، توجـه اهتمامنـا إلـى نظريـة (غريمـاس) المشـتغل فـي علـم الدلالة المعاصر، في أبحاثه عن الشخصية الحكائية، التي ينظر إليها من خلال التمييز بين مستويين:

1. مستوى عاملي تتخذ فيه الشخصية مفهوماً مجرداً لا يتحدد بشخصية ما كأن يكون فعل الدهر أو الموت أو غير،... فهو دور لكن لا تؤديه ذوات معينة.
2. مستوى ممثلي، (نسبة إلى الممثل)، أو البطل تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في الحكي فهو شخص فاعل[1].

والعوامل محدودة العدد وهي ستة (المرسل والمرسل إليه، والذات والموضوع، والمساعد والمعارض، أما الشخصيات التي تمثل فلا حدود لها أو لأنماطها حسب تنوع الحكايات في الموضوع والطرح.

والحقيقة، أن رؤية (كريماس) للشخصية ووظيفتها في القصـة، تفضل رؤيـة (بروب)، في أن رؤية الأول عمدت إلى خلق كليات تنضوي تحتها أنواع متعددة لوظيفة واحدة، فعلى سبيل المثال فإن شخصية (المعارض) مثلاً تعادل شخصية (المعتدي) عند بروب، لكنها عند غريماس بين الممثلين والعامل (الشخصية)، لأن الممثلين متعددون لكن (العامل) واحد وهو المفهوم الذي يجمع المتشابهات تحت لوائه. نظرة البنائية المعاصرة للشخصية مستمدة من مفهوم الوظائف في اللسـانيات، فـي أن الكلمـة فـي الجملـة لا ينظـر إليهـا أنهـا ذات دلالـة مـا خـارج سياقها، بل هي تكتسب دلالتها من خلال ما تؤديه من دور ضمن نظام الجملة.

من هذا المنطلق، تنبني قراءتنا للشخصية الحكائية في القصة الصوفية على محورين[2]:

---

[1] نفسه/ 52، ينظر: الألسنية والنقد الأدبي/ 61.

[2] أفادت الباحثة من منهج كريماس من الغربيين وسعيد يقطين من العرب في تحليله للسيرة الشعبية الذي اعتمده أصلاً عن فيليب هامون في سيمائية الشخصية. ينظر قال الراوي/ 92 وما بعدها، والنقد البنيوي، محمد سويرتي/110.

أ–الأول: عام يشتمل على البنيات الكبرى للشخصيات في القصة الصوفية وهي على أنواع ثلاثة: شخصيات مرجعية، وشخصيات تخيلية، وشخصيات رؤياوية.

ب–الثاني: يغطي أنواع البنيات الصغرى للشخصيات لعوامل في القصة وتشمل على الأنواع الستة: الذات والموضوع، والمرسل والمرسل إليه، والمساعد والمعارض.

واستيفاء لحق التصنيف الذي جرى عليه البحث في المباحث السابقة من أنماط القص الصوفي الذاتي والموضوع والاسترجاعي، سيتم استعراض بنيتي المحورين.. في الأنماط الثلاثة ضمن عملية التحليل؛ الذي يضع مستوى إطارياً تجري التطبيقات ضمن محتوى كل إطار.

أ.المحور الأول: البنيات الكبرى للشخصيات:

يقصد بالبنيات الكبرى للشخصيات، الوسط الذي انبثقت منه الشخصية في عالمها الطبيعي وتجاربها الحياتية. فإذا ما تم كشف هذه البنيات أمكن تحديد علاقتها فيما بينها، وكذلك تكون تصور واحد عن شخصيات الحكاية الصوفية من حيث الفعل والتأثير. ولقد تمت الإشارة في تمهيد الرسالة الخاص بـ مفهوم التصوف، إن التجربة الذاتية مهمة جداً بل تعد أهم مرتكزات التجربة الصوفية، فكل متصوف بلغ درجة من العلم والفكر الصوفي؛ إنما هو أصل لذاته وتبقى تجربته هو وما رآه وما جربه هو الأساس لتحديد مكانته لذلك شاع بينهم مبدأ (الأستذة) إذ يتلمذ المريدون على أيدي شيوخ التصوف لكي يدلوهم على معالم الطريق الصوفي، وأحواله، ومقاماته... من هنا كانت الأهمية موجهة إلى (الشخصية) الحكائية في القصص الصوفي، لها وقع خاص، وأثر من الضرورة استقصاؤه وتتبع تأثيراته، ومن خلال استقراء النماذج الصوفية المتاحة لهذا البحث، أمكن تأشير ثلاثة أنماط من الشخصيات وهي على النحو الآتي:

أ.1: الشخصيات المرجعية:

وهو النمط الأكثر تفشياً في القصص الذاتي، ويعنى به، هو ذلك النمط من الشخصيات التي تقف على مرجعية خاصة بها وبأسمائها وماهيتها التاريخية، أي الشخصيات ذات الوجود الحقيقي في مسيرة التاريخ، ومسرودة سيرتها وأحوالها وأعمالها في مظان التاريخ الخاص بالأمة التي تنتمي إليها. ويكون توظيف هذا

النمط من الشخصيات على نحو احترازي؛ يحافظ فيه الراوي على الملامح العامة للشخصية المرجعية فلا تقوم شخصية حرة محافظة أخلاقية، بوظائف سيئة اعتدائية أو لا أخلاقية، والحالة هذه ليست مطردة تماماً[1].

أكثر الشخصيات المرجعية التي وردت في القصص الصوفي في نمطه الذاتي، تمحورت حول أعلام التصوف والمشهورين منهم كالجنيد شيخ الطائفة، والشبلي وابن يزيد البسطامي، وذي النون المصري، وأبي سليمان الداراني، والخواص، وآخرين... ممن ثبت لهم حضور مرجعي في مظان التاريخ الإسلامي ومصنفات التصوف ورسائله، على أن القصص لا تتناول أحوالهم وتاريخ حيواتهم، إنما تتجوهر الحكاية حول (حدث) مهم روي عن الشخصية الحكائية المرجعية، وتداولته الألسن بوصفها إحدى وسائل التربية الصوفية في الاقتداء بالمشايخ وأقطاب التصوف وأعلامه المشهورين لذا كانت العناية بالغة في تتبع إسناد الحكاية جرياً على طريقة العرب في رواية الأخبار والأحاديث.

وتتم رواية الحكايات بعد تلقيها شفاها أو بوسائل حسية كالسماع والرؤية والمشاركة مع الشخصية المرجعية، لذا تكثر صيغ (سمعت، أخبرني، روي، حدثني،...) وفي الغالب يجري مضمون الأحداث في صالح الشخصية أي ذكر المحاسن دون المساوئ، فهي مروية من قبل أهل الطريقة ذاتها، وتلامذتهم ومريديهم فيأتي مضمون القصة (مقروءاً) من قبل الراوي، أي جاء على (وجهة نظر) الراوي وخاصة فيما يخص الكرامات والرؤى والمنامات، وما دام الحكي يتناول موقفاً لشخصية مرجعية معهودة هذا يعني وجود تدعيم تاريخي آخر إلى جانب الشخصية المركزية، هو بيئة الشخصية وأمكنة وجودها بين المدينة أو مكة أو بغداد أو مصر أو غيرها بشكل يتطابق مع الواقع الفعلي الذي يحدثنا به التاريخ، فضلاً عن الشخصيات الثانوية التي ترافق الشخصية المرجعية وتتبادل معها الحدث والأدوار بين المساهمة بالحدث كشخصية ثانوية، وبين رواية الحدث فقط أي تكون الشخصية الثانوية رواية للحدث عياناً أو تلقياً عن عيان آخر أو أصحاب ولا يذكرون بأسمائهم ويكتفي بذكر أقوالهم كحكاية (الطاس والعسل والشعرة) وكان الهدف منها تأويل هذه العناصر الثلاثة، فيبدأ الراوي بذكر الأصحاب فلا يذكر لهم اسماً أو صفة بل يكتفي بـ (قال الأول) وقال الثاني وقال

---

[1] *أحياناً يعطي الراوي للشخصيات بعداً خاصاً وملامح خاصة بغض النظر عن مرجعيتها التاريخية: ينظر: قال الراوي/ 95.*

الثالث ويأتي تأويله في النهاية هو القول الفصل فتلك الشخصيات الثانوية قد تكون موضوعة أو متوهمة لإثبات صحة تأويل الشيخ البسطامي وخطأ من سواه وفي الأعم الأغلب يكون المريدون وتلامذة الطريقة هم شخصيات ثانوية تقف دائماً موقف الحائر المتسائل والمستغرب حد الانبهار من كرامات الأولياء والأقطاب والمشايخ والوسيط بينهما (الحوار) الذي سيفصل الكلام فيه في الفصل القابل.

أ.2: الشخصيات التخييلية

ويقصد بها الشخصيات التي لا وجود تاريخي لها كالشخصيات المرجعية لكن ذلك لا يمنع اشتمالها على مواصفات واقعة، وقد يلجأ الراوي إلى خلق هذه الشخصيات يعزز موقف الشخصية المركزية ولغايات حكائية متنوعة. أو أن ينسب فعلاً إنسانياً وتفكيراً إنسانياً إلى حيوان أو طير ثم يصطنع أحداثاً وحواراً وتطوراً في الوظائف والسرد يتم على لسان الحيوانات، كقصص الحيوانات عند (إخوان الصفا) وقصص (منطق الطير) وغيرها، والقصص الموضوعية التي تؤلف لأغراض حكمية أخلاقية أو فلسفية فكرية كقصة (بيراست الحكيم) أحد ملوك الجن وشكوى الحيوانات إليه من ظلم الإنسان[1]، أو أن يطلق الاسم بلا تحديد وفي الغالب ينسب إلى شعوب أخرى بعيدة كما في بعض القصص الموضوعي عند إخوان الصفا، فتروى أن (بعض ملوك الهند...)[2] أو رجلين تخاصما أحدهما يهودي والآخر مجوسي[3] وغيرها من الأوصاف المطلقة التي لا تحدد بأشخاص معينين، إنما يحكم هذا الغرض طابع التصويب المباشر والأساس إلى الهدف الأخلاقي الحكمي حتى لا يهم معه كون شخصيات الحكاية حقيقية أم خيالية، بل إن الطابع الخيالي والمطلق لهذه الحكايات وفر لها متعة استقبالية، لأن نفس الإنسان تميل إلى ما هو مغيب عنها ومستور، ولا سيما إذا كان الإنسان في مراحل نضجه المبكرة أو طفولته. وكذلك الأمر ينطبق على الشعوب في مراحل تكونها الأولى حيث يشيع في آداب وأساطير الأمم والشعوب روح الغيب، وعوالم السحر والجن والحيوانات المتكلمة يناسب مستوى العقل البدائي الذي يتحكم فيه الإحساس أكثر من المقاييس العقلية والمنطقية، والإحساس مرتبط

---

[1] *ينظر: رسائل إخوان الصفا، 204/2.*
[2] *نفسه، 173/3.*
[3] *إخوان الصفا، 308/1.*

بمخاوف الإنسان وآماله، فاتقائه للأولى ولتحقيق الثانية يعمد إلى خلق لا شعوري ولشخصيات وحكايات تقرب له هذا العالم المجهول البعيد الذي يتصور أنه يتحكم بمصيره وقدراته وأحلامه.

أما حين يصل الأمر إلى قصص الطير والحيوان، فإن الشخصيات تأخذ بعداً رمزياً خالصاً، يلجأ فيها الحاكي إلى (أنسنة) الحيوان أي جعل الحيوان الأعجم يتكلم ويحاور ويفكر[1]. فكل ما يفعله الحيوان هو في الحقيقة يمثل هموم الإنسان ومشاكله الوجودية والأخلاقية. لكن الذي يفعله الراوي هنا، هو خلق هذه الشخصيات الخيالية لكي يدرأ بها سوء التأويل الذي كثيراً ما عانى منه الفكر الصوفي من عامة الناس والساسة وأهل الظاهر. فنقل هموم التصوف وأفكاره وطرحها على ألسنة الحيوانات يمثل أجراء احترازياً يقي أهل الطريقة سوء التأويل والأذى، فضلاً عن أنه يعد ملمحاً فنياً حكائياً يعرض الفكر المجرد في لغة حوارية جميلة تجري أحداثها بين الحيوانات أو الجمادات أيضاً. ويحدث في أدب (السير) أن يملأ الفراغ الذي ينشأ في الحكاية التي يكون بطلها (شخصية مرجعية)، فيتم خلق العديد من الشخصيات ذات ملامح خاصة ومميزة تتلاءم مع ما يسند إليها من أدوار[2]فيكون في الحكاية الواحدة نمطان من الشخصيات: مرجعية، وتخيلية فتعمل الأخيرة على فسح المجال أمام الراوي للإبداع في إسناد وظائف جديدة وأدوار متنوعة تملأ فجوات الحكاية، وهو ما عرف مجازاً بـ (عملية التأثيث) أي خلق شخصيات ثانوية لها أهمية في إغناء الحكاية بأدوار إضافية جديدة ومشوقة يفتح المجال واسعاً أمام حرية التعامل مع الشخصيات المرجعية التي استقر لها وضع تاريخي خاص. وعليه، فإن وجود الشخصيات التخيلية في القص الصوفي تظهران في شكلين من الطرح:

الأول: خلق شخصيات خيالية (حيوان أو جماد أو كائنات غيبية توظف لتعزيز مكانة التصوف والشخصية المرجعية) وفضله ومرتبته، مثل تلك الشجرة التي خاطبت (الشبلي) قائلة: احفظ عليك عقدك لا تأكل مني، حين عقد في ذاته أن لا يأكل إلا من الحلال[3] وكذلك الجن والشياطين والسباع والآفات، فدورها هنا تعزيزي يكشف قيمة الفعل المتميز عند المتصوف. تحدث مزاوجة بين المرجعي

---

[1] ينظر: الحيوان في الحكاية الصوفية: فائز طه عمر/ 20. مجلة كلية الآداب، عدد 48 السنة 2000.
[2] ينظر: قال الراوي/ 97.
[3] القشيرية/ 173.

والخيالي من الشخصيات.

الثاني: أن تكون الشخصيات الخيالية هي محور العمل الحكائي ولا وجود لشخصية مرجعية فيه. لكن الأدوار ذاتها لا يمكن أن يقوم بها- على الحقيقة- إلا الإنسان وهو ما يعرف بـ (الأنسنة) أي إضفاء وظائف إنسانية بشرية على الحيوان. فهي شخصيات خيالية بمعنى أن الأدوار التي تنهض بها خيالية ولا وجود لهذا الحيوان الناطق المفكر على وجه الحقيقة، ومن غير الحيوان تلك الشخصيات التي يطلق ذكرها في الحكاية بعموم وعدم تحديد هوية واضحة لها علماً أن بعض الشخصيات الخيالية من حيث الكينونة هي مخلوقات حقيقية لكن الأدوار التي تقوم بها خيالية.

أ.3: الشخصيات الرؤياوية/ العجائبية

هذا النمط من الشخصيات في الحقيقة هو غير منبت عن الشخصية المرجعية، إنما هو نوع من تحولاتها الغرائبية حين يأتي بأفعال عصبية يستحيل فيها من كينونته الحقيقة المألوفة إلى كينونة غيبية سوى في الرؤية الواقعية أم في الرؤيا الحلمية. ودائماً يكون هذا التحول دليلاً على (صدق) دعوى الصوفي وصحة مذهبه وطريقته التي تدهش أو تذهل ليس عامة الناس فحسب، بل أهل الطريقة أيضاً كل بحسب مرتبته وأحواله ومقدار علمه ونوع تجربته. وأكثر ما يظهر هذا اللون من الشخصيات، في قصص الكرامات والرؤى والمنامات، ليتم فيها ترسيخ واقعة (الاختلاف والتمييز) التي يمتاز بها الصوفي، وهي تفوق تصور أقرانه ومريديه أو أن تكون الشخصية العجائبية مجهولة، كالذي حكي عن أبي عمران الواسطي قال[1]: انكسرت السفينة وبقيت أنا وامرأتي على لوح. وقد ولدت لهم في تلك الحالة صبية تتكلم وتقول: يقتلني العطش، فسلم أمره لله وإذا برجل في الهواء جالس وفي يده سلسلة من ذهب وفيها كوز من ياقوت أحمر وقال: هاك اشربا، فشربنا ثم يسأله عن هذا الذي أكرمه الله تعالى به، فيقول هذا المنقذ أنه ترك هواه لمرضاة الله فأجلسه الله في الهواء ثم غاب عنهم. فهذه الحكاية لم تمر أحداثها في حلم أو رؤية إنما في الواقع -إذا سلمنا بصحة ناقلها- لكن الشخصية المنقذة كانت غرائبية عجيبة تخرق قواها وقدراتها قوانين الوجود للإنسان ومنطق الأشياء أو المشاهد التي يرى فيها البسطامي وقد انقلبت فروة

(1) نفسه/ 165.

رأسه[1]، أو تلك الكرامات التي يؤشر فيها الصوفي إبراهيم الخواص على عيني رجل يريد سلبه ثوبه، فتسقط عيناه حال إشارته عليها[2] أو مجيء حيتان البحر في فم كل منها جوهرة إلى ذو النون المصري وهو يركب سفينة فيبرأ بهذا شاباً اتهم بسرقة قطيفة[3]، ففي هذه الحكايات وأمثالها كثير مما تتضمنه مصنفات التصوف وأخبار المتصوفة، وأكثر ما بدأ بها من شخصيات عجائبية ذات أفعال خارقة للطبيعة ثلاث هي:

أولاً: الخضر عليه السلام.

ثانياً: الولي صاحب الكرامات.

ثالثاً: منقذ مجهول.

أولاً: الخضر عليه السلام فتظهر شخصية الخضر في حدود الصورة التي رسمها له القرآن الكريم، من أنه الولي الصالح الذي أتاه الله تعالى الحكمة والمعرفة الدينية، يخرق بها حدود مدارك المخلوقات حتى من كان منهم من الأنبياء والرسل، ويرسله الله تعالى إنقاذاً لأوليائه الصالحين والمتصوفة الصادقين، وأكثر ما يرد ذكره في الحكايات الصوفية بالفعل المنقذ أولاً ثم يسأل عن هويته فيجيب إنه الخضر ثم يغيب عن الأنظار[4]. وكثيراً ما ترد صورة الخضر في الماء وخضم البحار، والحقيقة أن البعد المرجعي لشخصية الخضر (ع) هو الذي صاغ دوره الغرائبي في القصص الصوفي، من هنا نرى، أن تشكيل الشخصية الحكائية لا يخضع لتصنيف محدد، فالشخصية العجائبية لها أساس مرجي أو قادرة على الإتيان بالفعل الغرائبي الفائق للعادة. والأمر ذاته يصدق على النمط التخيلي.

ثانياً: الولي الصالح صاحب الكرامات، وأكثر ما تتمثل هذه الشخصية في إعلام التصوف الكبار وأهل الطرائق المشهورة كالحلاج، والجنيد وأبي يزيد البسطامي والشبلي وذي النون المصري وغيرهم. وهؤلاء أصحاب

---

(1) *القشيرية/ 171.*

(2) *نفسه/ 165.*

(3) *ينظر: نفسه/ 165.*

(4) *ينظر: نفسه/ 65، تلبيس إبليس/ 65، منامات الوهراني/ 43، روض الرياحين، واللمع، وسائر المصنفات الصوفية.*

طريقة معروفة عند جملة الناس فكان الناس ينظرون إليهم بعين الإجلال والتقدير والهيبة، ولكن هذا لا يعني عدم وجود فئة تستهين فعلهم وتدحض أدلتهم، ولا تؤمن بطريقتهم، فيحدث الصدام بين المتصوفة الكبار والفئة المكذبة المشككة.

عند ذلك تظهر الحاجة إلى إعطاء الدليل على الولاية وصحة الطريقة وسلامة المنهج بأن يستجير الصوفي بالله وبالقوة التي اكتسبها من إخلاصه لله ولعبادته، فتظهر على يديه الأفعال الخارقة كالمشي على الماء والجلوس على الهواء، واستحالة الأرض ذهباً، وما إلى ذلك. هذا النمط من الشخصيات أيضاً له أصل مرجعي لأنه يتطرق إلى أحداث وحكايات (أعلام) المتصوفة ممن تثبت لهم وجود تاريخي معلوم. وكثرت حول سيرتهم وأخبارهم الأقاويل، وحكيت حول قدراتهم عجائب الكثير من القصص والحكايات التي يقف أمامها الباحث في شك من ناحية صحة ورودها على وجه الحقيقة وليست من مبالغة المحبين، أو تلبيس الشياطين، كما يرى ذلك ابن الجوزي. أو وضع القصاص الراغبين في استمالة دهشة السامعين، ولا سيما العامة من الناس.

ثالثاً: منقذ مجهول، تظهر هذه الشخصية بكيفيات وهيئات مختلفة وفي الغالب تكون رجلاً يظهر في خضم الأزمة ليقدم الحل والإنقاذ من دون أن يعرف عن ذاته وكأنه مرسل من قبل العناية الإلهية لإنقاذ بعض ممن يريد الله تعالى لهم النجاة والخلاص واليقظة بعد الغفلة، وقد تظهر عملية الإنقاذ هذه ليست فقط عن طريق شخص مجهول الهوية بل قد يتم ذلك عن طريق الرؤى المفزعة التي تنبه الغافل من غفلته أو الرؤيا لا تؤدي الغرض المطلوب من الإنقاذ، فتكون حين إذ شخصية المنقذ تتمثل في شخصية قادرة على (تأويل) الرؤيا حين يتبع الرائي تفسير المؤول ونصيحته، ليتم له الخلاص وتلوح له بوادر النجاة فقصة أحد المترفين الذين أراد الله سبحانه تنبيهه من غفلته وشهواته فأراه رؤية مفزعة جعلته يضطرب اضطراباً عظيماً. حتى تظهر شخصية المنقذ في صورة رجل من جيرانه أدرك شيئاً من تأويل الأحاديث والرؤى، فيؤول الرؤيا ويبعث بالتأويل إلى الحالم عن طريق شخص آخر لكي لا يستكبر إذا علم من هو المؤول وصاحب العلاج.. وبعد معاناة تصير حال الرجل إلى زهد وتقشف وحكمة وبصيرة تجعل الناس تستشيره في

أمورها، حتى في يوم أتى (مفسر الرؤيا) ليسأل هذا الرجل الذي شفاه الله من غفلته على يديه بعد أن فسر له رؤياه، فتعجب الناس من ذلك، فأخذ الرجل يجيبهم: لا جرم فإني حين فسرت له الرؤيا أمس فقد كان ذلك تعليماً بشرياً أماً وصفته اليوم فهي تعليم ملكي[1].

ب. المحور الثاني: البنيات الصغرى للشخصيات

هيكل التحليل في هذا المحور، يتمركز على ماهية الأشخاص العوامل في الحكاية الصوفية، فمن الناحية المنهجية والنظرية وجد إن القصة عبارة عن مجموعة من الأفعال تقوم بها جماعة من العوامل يصل عددها إلى ستة وهي متوافرة في كل نشاط يقصد به التواصل مع متلق أو متلقين لاسداء رسالة ما إليهم، سواء أكانت هذه الرسالة ذات منحى فلسفي أم فني أم اجتماعي أم سياسي... وهذه العوامل هي:

الذات والموضوع

المرسل والمرسل إليه

المساعد والمعارض

ولقد ظهر هذا التصنيف على يد الناقد (كريماس) أثبتت صلاحيته في مختلف مجالات الحياة[2]فالبطل العامل في القصة سواء أكان بشراً أم حيواناً أم شيئاً أم قوة خارقة، يكون فاعلاً وأساسياً في القصة من ناحية الكشف عن علاقات الشخصيات بعضها بالبعض الآخر[3] وهذا التصنيف لا يعني إقامة حد فاصل بين العوامل من حيث الوظيفة والدور، إنما نجد أن الشخصية التي يقع عليها الفعل تبقى مهيأة لتحفز لنشاط سلبي أو إيجابي فهي في معرض استقبالها لفعل مار هي تقوم بفعل آخر، هكذا تصبح الشخصية الواحدة فاعلاً وموضوعاً في الوقت نفسه[4] أي أن ثمة علائق يفرضها الفعل أو مجموعة الأفعال التي تضطلع بأدائها الشخصيات العوامل في القصة، من هنا كانت الدراسة الوصفية الأصلح منهجياً لتفكيك عناصر القص لأن المعايير الثابتة قد لا تتفق دائماً مع معطيات

---

[1] *رسائل إخوان الصفا: 4/91-98.*

[2] *ينظر: في الخطاب السردي/ 25، والألسنية والنقد الأدبي/ 61-63. قال الراوي/ 124.*

[3] *النص الروائي/ 96-97.*

[4] *ينظر: تقنيات السرد الروائي/ 53.*

النموذج المحلل.

تتبدى ثنائية (الذات والموضوع) في الحكايا الصوفية الذاتية على نحو مخصوص يتمثل في أن الصوفي كائن له تجربة خاصة منفردة ليس بمقدور أي شخص آخر إدراك كنهها ما لم يمارس أو يعايش التجربة ذاتها. من هنا يبرز عامل (الذات) في شخصية (الصوفي) ذاته؛ فذاته هي المركز وتجربته الخاصة هي الشاهد والرهان والمحك.

والموضوع العام اللا متناهي والدرجات العلى التي يبغي الوصول إليها والاتحاد بها عن طريق معرفة جواهر الأشياء ورموز الكون. وأبجدية الخلق والقدرة. يتخذ له في هذه المعرفة وسائل (تساعده) على البلوغ هي في الغالب اصطناع أشخاص (معارضين) يظهر من خلال الحوار أنهم من دون مرتبة الصوفي ويتشوقون لارتقاء ما رقى، على أساس ذلك يتحد عامل (المساعد والمعارض) فهو وسيلة لإثبات الذات عن طريق خلق معارض أدنى مرتبة. وتظهر شخصية (المرسل) في أكثر من هيئة وهوية، ويكثر في القصص الصوفي، بعث شخص يستطلع أخبار الصوفي البطل، ونجد هذه الظاهرة في القصص الاسترجاعي أيضاً تتفشى هذه الموضوعة في كون (الرائي) للرؤيا مرسلاً استطلاعياً ينقل صفة الصوفي بعد مماته ثم يكون مرسلاً إلى الناس ليقص رؤياه ويحدثهم بصنيع الله تعالى به بعد مماته. وقد يكون الصوفي نفسه هو المرسل فيبلغ ما وصل إليه من معرفة تعذرت على الناس أسبابها والمرسل إليهم هم الناس كافة.

في القصص الموضوعي تكون (الذات) متشكلة في هيئة خارجية هي محور الأفعال ومالها، كأن يكون حيواناً أو مجموعة حيوانات، أو غريبين يلتقيان أو مدنيين... يتعرضون لخطر يهدد حياتهم وديمومة وجودهم يسببه مؤثر (موضوعي) خارجي غريب كالجزيرة التي هدد أمنها الغرباء الذين غرقت سفينتهم، وبيراست الحكيم ودفاعه عن الحيوانات بعد أن هدد الإنسان أمنها ووجودها. وأحياناً يكون الموضوع فكرة أو اعتقاد أو مذهب يكون الكفة المقابلة للذات في اتساق الفعل الذاتي مع المعيار الموضوعي (أخلاق، دين، فكر...) كقصة اليهودي والمجوسي مثلاً. وتكون الرحلة أو الانتقال هي الوسيلة لكشف العلاقة بين الذات والموضوع وفي القالب في هذه القصص يكون عامل (الذات) هو ذاته (المرسل) فهو الدلالة الوحيدة على صدق دعواه ومعتقده، والمرسل إليهم هم من تزجى لهم هذه النصيحة الأخلاقية، وتحدد شخصية (المساعد والمعارض) في

ماهية المعتقد ذاته، والفعل الذي يجسد هنا الذي يتحدد من الوجهة النظرية. على أساس التطابق بين الإيمان والفعل.

في القصص الاسترجاعي تكون شخصية الرائي هي المرسل والمبعوث لاستطلاع أحوال الصوفي المتوفى، أو الرؤى التنبؤية، أما الذات فيها فهي شخصية البطل الصوفي ذاته في صراعها من أجل الوصول إلى المطلق والكمال ويبقى الموضوع دائماً هو حدود التجربة الفسيحة التي تبقى أكبر دائماً من كل الذوات المجربة، التي تشبه بالبحر الذي كلما ازددت منه شرباً ازددت عطشاً. (المرسل إليه) شخص متلهف لزرع الثقة في ذاته على صحة مذهبه ويكون (المساعد) في ذلك قوة التجربة ذاتها وقوة النفس في زهدها وتقواها وصدقها، (المعارض) يكون النفس الأمّارة بالسوء والضعف البشري المجبول عليه جميع الخلق. فيتحداها جميعاً ليصل إلى مبتغاه.

من هذا التشخيص يمكن –توخياً للإيجاز والتوضيح– أن نعد جدولاً عاملياً تتضح فيه الأدوار والشخصيات بحسب تصنيف (كريماس) السداسي. مطبقاً على الأنماط القصصية الثلاثة للقص الصوفي، وعلى النحو الآتي:

العوامل الأنماط	الذات	الموضوع	المرسل	المرسل إليه	المساعد	المعارض
القصص الذاتي	الصوفي	نهاية الطريق الصوفي	شخص محاور أو وسائل مستطلع	المريدون وسائر الخلق	رفيق أو قوة المبدأ =	رفيق أو سطوة النفس والشهوة
القصص الموضوعي	حيوان أو مدينة أو أشخاص	إثبات قيمة فلسفية أو أخلاقية	مبعوث طائر أو حيوان إلى حكيم	حكيم بيده الحل أو حكمة بالغة للناس	قوة الحجة	الأطماع
القصص الاسترجاعي	الصوفي	صحة المبدأ والطريقة	الرائي	حكمة يحصل عليها الرائي ويبلغها للناس	صدق الاعتقاد بالزهد /الجوع/ التقشف	القوة البشرية والشهوة

العوامل الأنماط	الذات	الموضوع	المرسل	المرسل إليه	المساعد	المعارض
			=			

جدول رقم (4)
أنماط القصة الصوفية والعوامل الستة

ملاحظة: علامة (=) دلالة تداخل علائقي بين عاملين متضادين.

إن محصلة ما يمكن أن يخرج به الباحث من فحص عمل الشخصية الحكائية في القص الصوفي باعتبار بنياتها الكبرى والصغرى البسيطة، هي التوكيد على أهمية دور الشخصية الفاعلة في القصة الصوفية شأنها شأن أنواع القص الأخرى، بناء على معايير منطق السرد ونمو القصة الذي يقرر أن لا فعل بلا فاعل، وتتأكد أهمية دور البطل الصوفي في حكاياته، عائد إلى أن تجربة التصوف تجربة ذاتية يمر فيها الصوفي بمراحل تدعى بالمقامات أو الأحوال فتتصفى روحه وتتصافى مع عالم الملكوت وتتجرد من عالم الناسوت.

لذا صار الصوفي أصل لذاته، نعم إنه أخذ التصوف عن مشايخه وأقطابه، لكن ليس بالضرورة أن يحط عند النقطة التي وقفوا عندها. من هنا اختلفت أقاويلهم وطروحاتهم حول الحلول، والاتحاد، ووحدة الوجود، والحب الإلهي... الخ. لأن التصوف ليست فكرة واحدة بل طريقة في التفكير تتمظهر بأكثر من هيئة ووسيلة.

أما عن تطابق مفردات المنهج المتبع في المبحث مع معطيات الشخصية الصوفية في الحكايات، فإن الباحثة سارت فيه على وفق منهاج الرؤية في الفصل السابق، في تغليب (النص) على القاعدة، لكون البحث يتعامل مع منجز حكائي خاص بمرجعيته الفكرية وتجلياته القابلة للتأويل، الأمر الذي جعله نسيج ذاته، وبيئته، وفكره، ودينه. وبعد تشخيص الاختلاف يتم فتح آفاق الدلالة لتبيان أسباب انزياح النموذج عن معايير المنهج.

والذي اتضح من خلال ما سبق، إن مفردات الهيكل القصي، تتم تأليفها على نحو سببي متوافق لا ترهل فيه في شخصيات ثانوية أو قليلة التأثير لذلك كانت القصة الصوفية في بناها الشخصية تشتمل على اختزال كبير في الأحداث وعرض المهم منه والمؤثر والمتعلق بحادث سبقه أو مهيأ لحدث قابل. استتبع ذلك اختزال في عدد الشخصيات الممثلة. الأمر الذي يدعو إلى التصريح بكثافة

البناء القصصي وتراصفه لأجل الوصول إلى غاية القول، ومنتهى الحكمة.

■■■

الفصل الثالث
آليات السرد القصصي

المبحث الأول النظام الزمني:

1-زمن الحكاية وزمن السرد

2-الترتيب

3-القراءة الوقائعية

4-القراءة النصية

المبحث الثاني: تقنية الإيقاع الحكائي

أ-الحركات الزمنية:

1.الحذف

2.الوقفة الوصفية

3.المشهد الحواري

4.المجمل

ب-التواتر

المبحث الثالث: صيغة السرد القصصي

1-المسافة

2-المنظور

4-تعددية الصيغ

4-وظائف السارد

توطئة

محاور العمل في هذا الفصل، تنصب على الإحاطة بالكينيات التي اشتغل عليها نظام القصة في موضوع التصوف، بعد أن جرى تحديد مكونات البناء السردي، وتشخيص أساسيات المثال الوظائفي في القصة، فمحور الفصلين الماضيين كان (ماهية) الأركان السردي؛ المكونات والوظائف والشخصية. ليستقر بنا المقام هنا عند (كيفية) اشتغال هذه الأركان في نظام القصة على اعتبار أن للقصة نحواً وترتيباً منطقياً تخضع له آلية السرد فيها، ولأسباب فنية تذوقية استقبالية يحدث خللاً في هذا النظام النحوي القصصي فيقدم ما من حقه التأخير أو العكس، أو حذف ما يجب أن يذكر أو العكس... وهكذا. هذه (الكيفية) يتسنم النظر فيها والبحث في تمظهراتها إلى سطح النص، هو مبحث فحص آليات السرد في القصة، التي تركز النظر على دراسة العلاقات القائمة بين عناصر المتن الحكائي ووحداته الوظائفية بغية كشف أساليب السرد وأنماطه وصيغه التي تشتغل بها في إجراء مضمون الحكاية. استناداً إلى حقيقة كون الحكاية وصلت إلى مستقبلها وهي (أحداث) (مروية) أي أفعال ووظائف لها صيغة سرد خاصة تختلف من راوي إلى آخر فضلاً عن اختلاف الرواية من راوٍ واحد، من وقت إلى آخر وفي ظرف إلى غيره. هذه النسبية تجعل للحكاية، من أي صنف كانت. ذات خصوصية مائزة لها من سائر الأصناف الأخرى. حيث تمثلت في ذات الصوفي، المؤلف جملة ركائز (أراد) إزجاءها في القصة وعليها تركزت جهوده في توجيه الجملة وتتابع الأحداث وتوظيف الشخصية لخدمة تلك الأهداف.

من هنا نجد أنفسنا أمام حقيقة أن المؤلف وغاياته وأهدافه هي الأساس في توجيه العناصر اللسانية في النص. فالمؤلفون هم (الذين يقررون أو يسألون أو يفصحون عما في أنفسهم، وأن الأفكار والعلاقات هي أساس حالات إتباع الإجراء، التصنيف، ما أشبهها وليس التراكيب النحوية هي أساس ذلك، لهذا لا

يمكن للتقسيمات المعتادة للجمل أن تمدنا بوسائل تصنيف للنصوص بوصفها وقائع في سياق التفاعل الاتصالي)[1]. وبما أن أهداف المؤلف القبلية هي الموجهات الأساس للمنهج التأويلي في النقد، لذا نسير هنا على وفق ما انتهجته نهج الرسالة في فصولها السالفة، أن نبدأ بالهيكل وننتهي بالدلالة والتأويل، لكي نحتاط من مهاوي الوقوع في الذاتية وسوء التأويل ولي النصوص إذا ما فقدنا عدة (المؤوِّل) التي ينبغي أن تكون واسعة وشاملة، وعميقة، وموضوعية. لهذا جاء موضوع هذا الفصل حلقة منطقية مكملة للمكونات التي سبق الحديث عليها في الفصلين السابقين. الذي جرى تقسيمه منهجياً إلى المباحث الرئيسة المبينة:

الأول تناول النظام الزمني في الحكاية الصوفية، وجرى فيه الفصل بين مفهومي (زمن الحكاية) و (زمن السرد)، وأهمية (الترتيب) في دراسة العلاقة القائمة والجدلية بين زمن الحكاية وزمن النص. بخطيها الاسترجاع الداخلي للأحداث وبين الاستشراف والسرد اللاحق ثم الثاني يتركز على دراسة تقنية الإيقاع الحكائي من خلال تتبع تدرجات ترتيب الأحداث وتواليها وما يعترضها من خلاصة أو استراحة أو قطع أو حوار مشهدي..

ثم المبحث الثالث في صيغة السرد في القصة الصوفية، التي تظهر الحكاية المروية في شكل قصة أي كشف صفات المبنى الحكائي وكيفية تقديمه لمتنه الحكائي بمعنى الطريقة التي تحول الخبر السردي إلى قصة، من خلال مصطلحات المسافة والمنظور وأنماطه. من خلال طروحات مناهج النقد السردي، وبخاصة البنائي الفرنسي جيرار جينيت، في خطاب الحكاية، والعودة إليها، ونظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير.

---

[1] ينظر: النص والخطاب والإجراء: روبرت دي بوجراند، تر: تمام حسان/ 411.

المبحث الأول
النظام الزمني

1-زمن الحكاية وزمن السرد:

تقف موضوعة البحث في تقنية النظام الزمني في القصة أو الرواية أو الأنواع السردية الأخرى، على جانب من الأهمية تشخص من خلالها عوامل متعددة تعطي بمجملها خصائص العمل ذاته ومنتجه أيضاً ثم علاقة الاثنين معاً بالمتلقي ومستوى إدراكه واستقباله.

فهي تكشف عن ذكاء القاص أو السارد في (إدارة) سرد الحكاية التي وصلت إليه بشكلها التجريدي غير الفني، فيضفي -بسرده الخاص لها- عليها روحاً جمالية فنية تأثيرية من خلال التنويع في وحدات القصة وترتيبها المنطقي تبعاً لتسلسل أحداثها في الواقع. من هنا مثلت أهم مفردة في بحث تقنية النظام الزمني في القصة هي سمات التمايز بين زمنين في القصة هما:

-زمن الحكاية

-زمن السرد

والأمر هنا ليس بجديد؛ فكل دراسة تعرضت لنقد القصة أو الحكاية أو الرواية لا بد أن يكون لها حضور في معرفة حدود هذا التمايز بين الزمنين والذي عرف بـ مشكلة الزمن في القصة. الأمر الذي يقود إلى إيضاح الفرق بين الزمنين المذكورين، فزمن الحكاية منطقي رياضي يسير فيه الزمن على وفق الترتيب الميقاتي للأحداث، فكما لا يكون البطل في مكانين في وقت واحد، وبنفس الشيء لا يمكن أن يسرد عدداً من الأحداث في وقت واحد إلا في فنية السرد الروائي الحديث. وزمن الحكاية هو زمن تاريخي واقعي كالزمن في الجملة النحوية: فأنت في التركيب النحوي لا يجوز لك أن تقول: آتيك أمس، أو جئتك غداً، أيضاً في

زمن الحكاية لا يجوز القفز على الحدود الزمنية المنطقية للأشياء فالطلاق لا يحدث إلا بعد أن تكون رابطة الزواج... وهكذا.

أما زمن السرد أو زمن القصة، فلا يفترض احترامه لتسلسل الزمن الميقاتي الذي جرت فيه أحداث الحكاية، بمعنى أنه يتجاوز على (نحو) الزمن التاريخي بأساليب متعددة كاستباق الأحداث المستقبلية أو استرجاع ما مضى عند طريق الوعي أو الرؤيا... الخ فهذا كله لعب فني بزمنية الأحداث الحكائية ولهذا اللعب أهداف جمالية وفنية لولاها لما تمايزت أساليب القصاص والروائيين والساردين بكل أشكالهم وفيه يكمن ذكاء السارد وحسن إدارته لمفردات الحكاية حتى تؤدي هدفها التأثيري الايصالي الجمالي.

على اعتبار ذلك انطلقت رؤية البنائيين إلى قضية الزمن في القصة، من حقيقة الاختلاف بين الزمنين لما لها من أثر على الفاحص النقدي في تأثير عناصر التمايز والتمييز من قاص إلى آخر ومن روائي إلى آخر. حين يسردان حكاية واحدة: والحق أن الدواعي الفنية التي يجدها السارد في ضرورة كسر التتابع الطبيعي للأحداث، لا تتعارض مع أمانة الكاتب أو المؤلف في عرض الأحداث كما وقعت في واقعيتها، فهو يعيد تشكيل الحدث الحكائي بطريقة لافتة، مثيرة، تبعث استجابة جمالية عند متلقيها[1] ، لأن الترتيب المنطقي للأحداث يضفي عليها روحاً من الرتابة بسبب واقعيتها الشديدة، والتذوق لأي جميل لا يتم إلا بإيقاظ ملكة التخيل والإدهاش وروح المتابعة والترقب، يخلقها جميعاً عنصر خلخلة الترتيب المنطقي لجريان الأحداث.

وحين يصب التحليل التقني لأنماط السرد في القصة في تكوين كلي يضع أصول ومحددات نظامها السردي الذي اتبعته القصة في إجراء مضمونها في خطاب لساني معين وله تأثير. على هذا ترتب وضع مفاهيم موحدة لثلاثة مظاهر سردية تعرض لها (جينيت)[2] حين شرع بالبحث في المعاني المتعددة لكلمة (قصة) في اللغات الأوربية، كي يستخلص منها ما يشير إلى (النص) بمفهومه الشامل والدقيق فكانت المظاهر تلك[3]:

-الحكاية وهي المضمون السردي أي المدلول.

---

[1] نظرية البنائية/ 423، بنية النص السردي/ 73.

[2] ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص/ 298.

[3] نفسه/ 299.

-القصة   وهي النص السردي أي الدال.

-القصّ   وتطلق على العملية المنتجة ذاتها، وعلى مجموعة المواقف المتخيلة المنتجة للنص السردي.

ومنها استخلص، أن عملية التحليل وموضوعها يتركز في فحص العلاقة ودراستها بين الحكاية والقصة، وبينها وبين عملية القص، وعلى أساس ذلك دعا (جينيت) إلى تعديل ما اقترحه قبله (تودوروف) حين اقترح دراسة القصة على وفق المستويات الآتية هي: الزمن والمظهر والصيغة[1] إلى المستويات الآتية: الزمن، ويشير إلى دراسة العلاقة بين القصة والحكاية والصيغ، أي الكيفيات والأشكال السردية. ثم الصوت ويعني به الطريقة التي يتدخل بها كل من المرسل والمتلقي في عملية السرد

أي أن الزمن والصيغ ← يشير إلى علاقة القصة بالحكاية

أما الصوت ← يشير إلى العلاقة بين القص والحكاية والقصة.

على وفق التحديد الذي حدده قبلاً لكلمة (قصة).

من هنا كانت دراسة البنية الزمنية للنص السردي تتمركز على مستويين: زمن الشيء المحكي، وزمن السرد ذاته، أي زمن المدلول وزمن الدال، وبين الزمنيين تداخل وترتيب وانحراف عن الترتيب بحسب مقتضيات عملية القص وأهداف المؤلف أو السارد وما يستغرق سنوات من حياة البطل لا يأخذ من مساحة النص جملتين أو أكثر. وعلى زمن السرد يتحدد زمن النص، وهو الوقت الذي نستغرقه في قراءة النص[2]، ويعتمد أساساً على زمنية النص لأنه الزمن المتجسد في النص، أما الزمن الحكائي فهو زمن فالت من الزمام، زمن متخيل يقع في عهده السارد في صحته أو دقته أو عدمها. أما زمن النص أو السرد فهو مجسّد لساني في النص مرصوف في كلمات وجمل وتراكيب لغوية تحمل مداليل معينة. وحيث ما أمكن فحص مستويات زمن النص الثلاثة من: الترتيب والاستمرار والتكرار أمكن أن نقف على البنية الزمنية للقصة، والتي من دونها (يقتل) النص- على حد تعبير جينيت-[3] .

---

[1] نفسه/ 300.

[2] ينظر: خطاب الحكاية/45، وبلاغة الخطاب وعلم النص/ 300-301.

[3] وينظر: عودة إلى خطاب الحكاية/ 23، وبلاغة الخطاب/ 301.

من هنا تجيء أهمية البحث في البنية الزمنية للقصة لأنها مجلى (حياة) النص وديمومة تأثيره في مختلف الأوقات والأزمنة في مختلف الأذواق والعقول والانتماءات.

في القصة الصوفية، فعل زمني، وحضور لهذه الجدلية المهمة بين زمن الحكاية وزمن السرد. ولا أدعي تفوق القصة الصوفية في هذا الجانب البنائي المهم، إنما لقد تمثلت فيها مجمل مستويات البنية الزمنية في السرد وإن لم تبلغ تقنية الرواية الحديثة، أو القصة الحديثة وتلك موازنة ضيزى، فلكلٍ عصره ودوافعه، وأهدافه وأساليبه وثقافته، ومعطياته التي إن اتفقت في سياقها الإنساني العام فلا تتفق في تفصيلاتها المتعددة المتباينة. ولا يعني هذا –بحال– إن التفكير الفلسفي في موضوعة الزمان، أو تجسداته في النصوص الحكائية للمتصوفة أو عند من سرد عنهم، لم يكن ذا حضور وعناية من لدنهم، بل إن الصوفي على وجه الخصوص، يمتلك إحساساً عالياً بالزمن[1] فيما يتعلق الأمر بتجربته الصوفية خاصة، فهو في حقيقة الأمر يحيى بين الناس متوزعاً بين كينونتين: كينونة مادية محسوسة أنسية تمارس ما يمارس الناس من حولها لديمومة أسباب الحياة. وكينونة أخرى غير محسوسة روحية تجوس عوالم لا تراها إلا هي بعين القلب لا بالعين الباصرة. وهنا جوهر عناء المتصوفة ومشكلته مع مجايليه؛ إنه يعيش بتجربة يعيها تماماً ويعيشها كأنها موجودة بينما الناس تجد ذلك محض خرافة أو وهم أو مبالغة وانحراف.

من هنا كان المتصوف يحيى في زمنين: زمن خاص مفتوح ينفتح فيه على ما مضى والآن والآتي، وزمن عام مغلق محدد بمواقيت السنين والأشهر والأيام والساعات والليل والنهار.

2-الترتيب:

منطق الأشياء والأحداث يخضع لقوانين الزمن الميقاتي: الماضي، الحاضر، الآتي. فهل يفترض بالقصة –من منحى الدراسة الزمنية– أن تسرد على وفق ترتيبها الزمني الطبيعي؟ جواباً على ذلك، يجب التأكيد على حقيقة أن القصة لا

---

[1]ينظر: الزمان في الفكر الديني والفلسفي القديم /حسام الألوسي/ 144– وما بعدها وينظر: المعرفة الصوفية/ 254، أ يرفض الصوفي الاعتراف بقسمة الزمان إلى ماضٍ، حاضر، ومستقبل، يقول جلال الدين الرومي (الماضي والحاضر حجاب يمنع الواصلين من مشاهدة الحق، ينظر: مثنوي، 84/2.

وجود لها من دون صورتها المروية المسرودة. هذا الشكل المروي للحكاية الأصل لا ننتظر أن يمنحنا صورة طبق الأصل عن الحكاية الأصل. فتلك حال مثالية نموذجية لا وجود حقيقياً لها فزمن الحكاية زمن كاذب –على تعبير جينيت– يقوم مقام الزمن الحقيقي وعد هذا الزمن الكاذب هو من متطلبات اللعبة السردية التي كلما كان الزمن فيها افتراضياً، كان للقصة أن تكون فناً[1].

وإن وجد، فإن القصة تصبح بلا قيمة فنية أو تأثيرية. ولا يتخلق ذلك البعد النسبي الاختياري الذي يؤهل الأعمال القصصية للموازنة والمقارنة. فمن جهة أخرى، يكشف هذا (اللا ترتيب) في القصة عن أهمية دور الراوي في إدارته لأحداث القصة وتوجيهها بما يخدم غايات القص، كأن يقوم الراوي بـ (كسر زمن قصة، أو يكسر حاضر هذا القص، ليفتحه على زمن ماضٍ له، وقد يكرر الراوي هذه اللعبة، فيكسر زمن القصة أكثر من مرة... ويداخل بين الأزمنة كي يحقق غايات فنية منها التشويق، والتماسك، والإيهام بالحقيقي)[2]، ومما يجعل هذه العملية ميسورة السبل أمام الراوي فهو يستخدم تقنيات خاصة تكون مقنعة للقارئ حين يجعل الشخصية التي تعيش حاضراً ما تتذكر حادثاً، أو أمراً وقع لها في الماضي أو تضمين أحداث تاريخية تورد لتدعيم حقيقة أو شهادة على موقف.

من هنا، يبرز مستويان من الترتيب[3]:

الترتيب الأول: مستوى الوقائع، وهو ترتيب الأحداث كما وقعت تاريخياً.

الترتيب الثاني: مستوى القول: وهو الذي يرتأيه الراوي أي الوقائع التي وصلت إلى القارئ من خلال وجهة نظر الراوي والخلاف بين الترتيبين قائم، لأنه في حالة غلبة المستوى الأول على القصة فإنها تتحول إلى تسجيل تاريخي حرفي للوقائع وهذا ليس وكد القاص أو الراوي فقط إنما غايته تسجيل ما يؤثر ويفيد ويمتع، وإذا ما أردنا تقصي مستويي الترتيب في القصة الصوفية، تلجأ إلى قراءة قصة صوفية في مستواها الوقائعي ومستواها القولي ليستبين لنا الفرق بين المستويين وأيهما الذي يمثل صورة القصة الحقيقية. ومثالنا في ذلك قصة إبراهيم الخواص الصوفي والنصراني[4].

---

[1] *خطاب الحكاية/ 46. وينظر: بناء الزمن/ 23، وشعرية التأليف: أوسبنسكي/ 80 (الزمان والصيغة).*

[2] *تقنيات السرد الروائي/ 75.*

[3] *ينظر نفسه/ 75-76.*

[4] *الرسالة القشيرية/ 165-166.*

3-القراءة الوقائعية

كان إبراهيم الخواص في سفر فلقي نصرانياً اصطحبه في رحلته، وحين أخذ التعب والجوع منهما مأخذاً أراد النصراني اختبار المسلم في استجابة الله تعالى لدعوة المسلم إذا سأل الله طعاماً، فسأل الله الخواص فأنزل الله تعالى عليهما طعاماً، ثم بعد مدة بادر الخواص ليمتحن النصراني ويسأل ربه العطاء فآمن النصراني وأيقن بمكانة هذا الصوفي وصحة معتقده، فأنزل الله تعالى طعاماً ضعف ما أنزل في المرة الأولى، فالوقائع في هذه القصة تشير إلى وظائف سردية معينة فيما كانت على وفق وقوعها الطبيعي ويمكن إيجازها على النحو الآتي:

1-الصوفي والنصراني اصطحبا في سفر.

2-اختبار النصراني لصحة معتقد الصوفي المسلم.

3-تحقق الاختبار واستجاب الله لدعاء المسلم.

4-أسلم النصراني.

5-المسلم يختبر النصراني.

6-يتحقق الاختبار، فيأتي العطاء مضاعفاً.

7-يخاف المسلم ويداخله الشك.

8-يأتي الحل بمعرفته بإسلام النصراني.

4- القراءة النصية:

الراوي في هذه القصة يلجأ إلى زحزحة مواقع بعض الوقائع ليحقق أهدافاً تشويقية مثيرة. كان يستخدم الوصف للتأكيد (حكي عن إبراهيم الخواص قال: دخلت البادية مرة فرأيت نصرانياً على وسطه زنار فسألني الصحبة) فعبارة (على وسطه زنار) وصف وضع ليس اعتباطاً فسوف يأتي دوره في نهاية القصة. ثم يفسح مجالاً من الأيام يختزلها في كلمتين (فمشينا سبعة أيام فقال لي يا راهب الحنفية، هات ما عندك من الانبساط فقد جعنا، فقلت إلهي لا تفضحني مع هذا الكافر...) فجعل الراوي صيغة الحوار المشهدي هي تمثيل طبق الأصل لصورة الواقعة ذاتها حين تخاطب الاثنان. (فرأيت طبقاً عليه خبز وشواء ورطب وكوز ماء فأكلنا وشربنا ومشينا سبعة أيام) وعودة إلى الرقم سبعة رغبة في جعل الاختبار للبطلين متكافئاً (ثم بادرت وقلت يا راهب النصارى هات ما عندك فقد

انتهت التوبة إليك) وهنا يحدث (قطع) فعند نزول الطبق يسكت الراوي عن ذكر أي رد فعل من النصراني على هذه المعجزة ليرجئها إلى نهاية القصة. (فاتكأ على عصاه ودعا فإذا بطبقين عليها أضعاف ما كان على الأول وقال فتحيرت وتغيرت وأبيت أن آكل) هنا عودة إلى الحوار وتحقق الاختبار (فالح علي فلم أجب فقال: كُلْ فإني أبشرك بشارتين أحدهما أني أشهد أن لا إله إلا الله وأشهد أن محمداً رسول الله وحلّ الزنار، والأخرى أني قلت اللهم إن كان لهذا العبد خطر عندك فافتح علي بهذا...) فأتى بسبب ذكر الوصف ودور الزنار في القصة، ثم استرجاع حدث وقع قبل هذا الحوار أدى إلى حيرة الصوفي وشكه.

التقنيات المستخدمة في هذه القصة تنوعت بين الحوار والوصف واستباق الأحداث والموازنة الزمنية بين فترة اختبار المسلم وفترة اختبار النصراني، وهي سبعة أيام، ولا يخفى لما للعدد(7) من رمزية خاصة لها دلالاتها الدينية والأسطورية والنفسية في النفس البشرية لمختلف أجناسهم شأن عدد (40) أو (70) أو غيرها، كما استخدم الراوي تقنية الاختزال والقفز... بغية التركيز على الأحداث الرئيسية واختزال الوقائع الممهدة.

هذه القصة من نمط (الكرامة) التي تظهر على شكل تعبير فني ونتاج أدبي من لون معين يحكي دون أن يحلل، وهي بذلك -المتصوفة- قد خلفوا نوعاً أدبياً وأسلوباً جديداً في التراث الأدبي يحتاج إلى دراسة مطولة لأنهم عالجوا مأساة الإنسان ووجوده على الأرض عن طريق (الكرامة) في لغة رمزية تهم بني الإنسان جميعاً[(1)].

في القصص الموضوعي نلحظ أن تقنية السرد في ترتيب الأحداث تكون أعلى لأن المجال التخييلي فيها أوسع، وحرية الراوي في إدارة الوقائع التي لا تشترط واقعاً فعلياً طبيعياً الذي إن قصرت في سرد أحداثه تكون غير أمين في السرد لأن السرد في القصص الذاتي قريب من نمط السيرة الذاتية التي يكون فيها طابع (التسجيلية) هو الأسلوب المهيمن في السرد. لذا نجد في قصة (اليهودي والمجوسي) التي حللنا مثالها الوظائفي في الفصل السابق، استخدام تقنيات سردية متعددة يتم من خلالها الكشف عن أخلاق كل من المتصاحبين.

وأكثر ما اعتمد فيها هي تقنية استباق الأحداث حين يعرف كل منهما أصول

[(1)] ينظر: الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم /90-91.

مذهبه؛ فاليهودي يعتقد بوجود إله في السماء يطلب منه الخير لنفسه ولا يفكر في من خالفه بل يحل له دم مخالفه وما له ولا ينصر أحداً أو ينصح أو يعاون أو يرحم أو يشفق، أما المجوسي فمذهبه يعتقد بحب الخير للنفس وللناس ويكره السوء لغيره لأصحابه أو مخالفيه وإن الله عادل حكيم خبير يجازي بالإحسان إحساناً ويكافأ المسيئين على اسائتهم[1]. هذا التشخيص لأصول كلا المذهبين إنما هو استباق يشعر بأن ثمة وقائع آتية ستثبت صحة ذلك، وتتم هذه الوقائع في سفره، وسبقت الإشارة إلى أن السفر (النأي) وظيفة سردية أساس هيمنت على القصص بأنماطه الثلاثة. هذا فضلاً عن أن الترتيب في الوقائع بلغ درجة المطابقة مثلاً في تقنية المشهد أو الحوار، فالزمن الذي يستغرقه المتحادثان في الحوار هو ذاته الزمن الفعلي مقاساً بالكلمات والجمل. سواء أكان مضمون الحوار حقيقياً أم متخيلاً. أما في القصص الاسترجاعي من رؤى ومنامات، فإن اللعبة الزمنية تكون في أوجه تطورها، لأن الرؤيا أساساً هي فعل لا زمني داخل الزمن أي هي خروج الروح من إطار الزمنية إلى مطلق اللا زمنية واللا حدود.

على هذا الأساس فإن الترتيب السردي في القصة الصوفية يتدرج بحسب بعد الحكاية عن التسجيلية والواقعية، فتطور البنية الزمنية في القصة الصوفية يكون في المرتبة الأولى القصص الاسترجاعي –ثم الموضوعي– ثم الذاتي، الذي هو أقلها تطوراً وتعقيداً في قضية الزمن لأنه فن أقرب إلى التسجيل الذاتي للتجربة. وكلما اتسع مجال الخيال أمام الراوي، كان ذلك ادعى إلى تقنية أعلى وأكثر تعقيداً وتنوعاً.

ففي المنامات والرؤى أن يكون الرائي –في مدة رؤياه– هو في زمن الحاضر، أما رؤياه فهي ضمن زمن المستقبل. وهو ليس المستقبل القريب بل البعيد الذي يصل إلى يوم القيامة والحساب. من هنا كان مبدأ الرؤيا سردياً يتناول حال الراوي قبل انتقال اللا وعي إلى المستقبل، فيبدأ الراوي بوصف حاله (قبل الرؤيا) تمهيداً لتأويل دلالات الرؤيا بفعل وضع مهيمنات الوقائع في الرؤيا الناتجة عن حالة نفسية أو ظرف عسير يَعْتَوِرُ حال الرائي لنفسه، أو من يرى لآخرين رؤى ومنامات[2]. هذا الأسلوب في نقد البنية القصصية قريب من مفهوم (استباق

---

[1] *رسائل إخوان الصفا 308/1.*

[2] *علم النفس الحديث، يرى في تفسير الأحلام– في إحدى طروحاته التحليلية– أنها إسقاط لا واعي لحاجات الوعي، بمعنى أن تجربة الرؤيا المنامية هي استحضار متنوع لخبرات الوعي ولهذا تختلف رؤى*

←

الأحداث). فهو يهيئ القارئ نفسياً لاستقبال حدث أو واقعة ما، يعطيك مفاتيحها في استهلال الرواية، كما يحدث من صور لـ (حديث النفس) لنفسها من الصوفي عن صحة مذهبه وطريقته فتأتيه الإجابات رؤى على لسان متصوفة كبار توفاهم الله تعالى وهي في الغالب إجابات إيجابية تدل على (صحة) الطريقة الصوفية وترغيب الاعتدال فيها وفي سلوك طرائقها[1]، وفي البعض الآخر من المنامات تبدو فيها الصياغة الفنية جلية في ترتيب الأحداث كما نجدها في رؤيا (الوهراني)– التي سبقت الإشارة إليها في الفصل السابق– إذ اشتملت على اشتغال زمني ترتيبي جاء على المحاور الآتية:

1. صوت الراوي هو شخصية موضوعية (مؤلف) ينقل عن رائي الرؤيا، فزمنه حاضر قريب إلى زمن المروي له بل يتطابق الزمنان.
2. استهلال يمهد لدلالات الرؤيا بوصف حال الرائي (ولقد فكر الخادم ليلة وصول كتابه إليه في سوء رأيه فيه، وشدة حقده عليه، وبقي طول ليلته متعجباً من مطالبته له بالأوتار الهزلية... وامتنع عليه النوم لأجل ذلك هزيع من الليل ثم غلبته عينه بعد ذلك فرأى في ما يرى النائم..)[2].
3. يصل إلى الجزء الأكبر والمهم من الرؤيا وهو رواية استرجاعية لما رؤي في المنام ولكن بلسان الرائي الذي أصبح الآن الرائي/ الراوي يتحدث بلغة الآن.. (فخرجت من قبري أيمم الداعي إلى أن بلغت إلى أرض المحشر وقد الجمني العرق...) من هذه النقطة يبدأ (زمن آخر) غيبي جرى في اللا وعي ساعة نوم الرائي، عن (زمن) هو غاية الأزمان المستقبلية (يوم القيامة) وهذه مركزية الفكرة الزمنية في الرؤى والمنامات وبقدر ما يوفق الراوي في توظيف عناصرها بشكل مقنع يرتفع بالنص إلى المستوى الفني، وكذلك هو حال الوهراني في هذه الرؤيا فعلى مدى (43) صفحة تجري وقائع الرؤيا فتنقطع الصلة بين الرائي والراوي والزمن الحاضر ولحظة النوم، ليسرد أحداث المستقبل كما يصورها اللا وعي.
4. العودة إلى الزمن الأول –ما قبل الرؤيا–، تتم بفعل صياغة لغوية متقنة

الناس وأحلامهم بحسب انتماءاتهم وأفكارهم وأعمارهم ومستوياتهم الاجتماعية/ ينظر: الإنسان ورموزه: يونج وآخرون، ورواية الأصول وأصول الرواية.

[1] ينظر: الرسالة القشيرية، باب الرؤى والمنامات/ 175.

[2] منامات الوهراني/23.

تتضمن انتقالاً موفقاً إلى عالم الوعي: (فبينما نحن في أطيب عيش وأهناه، وإذا نعمة عظيمة قد أقبلت وزعقات متتالية وأصحابنا يهربون فقلنا: ما لكم؟ قالوا علي عليه السلام قد أخذ الطرقات على الشاميين وجاءنا سرعان الخيل فيها محمد بن الحنفية يزأر... فلما انتهى بنا صاح بنا صيحة عظيمة هائلة، أخرجتني من جميع ما كنت فيه فوقعت على سريري فانتبهت من نومي خائفاً مذعوراً...)[1].

هذه الانتقالة السريعة التي حدثت فيها العودة إلى زمن الوعي تمت بمجرد مغادرة الزمن الأول في اللا وعي (الحلم)، جسدتها جملة بسيطة (أخرجتني من جميع ما كنت فيه ووقعت على سريري...) ففي جملة مكثفة أمكن فيها التخلص من زمن والعودة إلى الزمن الطبيعي الذي هو أيضاً غير زمن القراءة.

بناء على ما سبق، يمكن أن يقف الباحث على حقيقة أن عنصر (الترتيب) في بنية القصة زمنياً هو محض خرافة، إذا ما أريد به تتبع الحدث أو الواقعة الحكائية تفصيلاً وبتسجيلية مقننة ناقلة للواقع كما هو؛ فالقصة –على الورق– لها مقتضياتها القرائية التي يسير الراوي على وفق نتائجها التأثيرية وليس محكوماً بنقل حرفية الوقائع الحكائية التي تؤدي نقلها حرفياً –على عسر هذه المهمة– إلى سذاجة الطرح، وبدائية التفكير عند ذلك تصبح كأنها قصة موجهة للأطفال الذين يجدون رغبة في تقصي التفاصيل الدقيقة لأحداث القصة وشخصياتها، ويجدون صعوبة في الالتفات إلى الحدث أو الربط بين الواقع والحلم أو الوقائع المسترجعة أو المسترجعة التي يقتضيها فن القص الأدبي المؤثر.

في فقرة سابقة تم الربط بين (نحو الجملة) و (نحو القصة)، الأمر الذي أدى إلى تطور كبير لحق نقد القصة الحديثة، ففي هذه المسألة الزمنية للقص، أيضاً يظهر الأثر النحوي في تقنية القصة وروايتها، فلو أخذنا على سبيل المثال الأثر البلاغي الذي يحدثه، (التقديم والتأخير) في تركيب الجملة النحوية[2]. هو كبير الشبه مع بنية (الاسترجاع) و (الاستباق) والاستشراف في القص من الناحية الزمنية فالهدف التسجيلي الساذج عند القص يقابل منطقية الوضع الأولي لأركان الجملة. قبل أن تلحقها أساليب التقديم والتأخير والحذف والإضمار

---

[1] *الوهراني/ 60.*

[2] *ينظر البلاغة والأسلوبية: محمد عبد المطلب/ 154، وينظر: إشكاليات القراءة وآليات التأويل/ 161.*

والتعريف والتنكير وغيرها. فنجد في تقنية القص –فضلاً عن الاسترجاع والاستباق– شيئاً يدعى بالاصطلاح النحوي بحذف ما يستغني عنه من الكلام لإفهام السامع. أو ما يعد من فضول الكلام لا يحتاج إليه في إفهام السامع المراد من الكلام.

فنجد في القصة هناك الكثير من المواقف والوقائع الثانوية لما يستغني عنه السامع ويسأل إذا ما بالغ القاص في تفصيل الحديث فيها. وهذا كثير في القصة الموجهة لهدف ما، كما هو حال القصة الصوفية التي تعنى بهدف أخلاقي مذهبي معين أو فلسفي عام.

ففي حكاية عن (إبراهيم الخواص) الصوفي، إن رجلاً ضريراً يدنو من جماعة من الناس يتداولون الآيات القرآنية في مسجد النبي (ﷺ)، فتقدم إليهم وقص لهم حكايته (اعلموا أنه كان لي صبية وعيال وكنت أخرج إلى البقيع احتطب، فخرجت يوماً رأيت شاباً عليه قميص كتان ونعله مرقوع من إصبعه، فتوهمت أنه تائه فقصدته أسلب ثوبه، فقلت له انزع ما عليك فقال: سر في حفظ الله. فقلت الثانية والثالثة فقال: لا بد، قلت: لا بد فأشار بإصبعه من بعيد إلى عيني فسقطتا...)[1].

فأنت تجد، إن لجوء الراوي إلى التقنيات الآتية تقف دليلاً على أن نظامية الترتيب في النظام الزمني في القصة غير موجودة بل إن عدم وجودها هو في صالح فن القص:

1. قص حكاية الرجل الضرير للجماعة كان (استرجاعاً) لما حدث في واقعة سابقة.
2. (ذكر قميص الكتان) والنعل، والتوهم بأن الرجل تائه كلها تدل على (استباق) الأحداث لتكوين تصور عن الشاب أدى إلى حدوث فعل كان المحفز له هو الفكرة التي استبق فيها الراوي الأحداث ليكون تصوراً خاطئاً عن الرجل.
3. حذف ما يفهم من السياق حتى لا حاجة للتكرار في عبارة (فقلت الثانية والثالثة) أي إن الواقعة تكرر فيها قول (انزع ما عليك) ثلاث مرات، فعوض عنها الراوي اختصاراً، بـ (الثانية والثالثة) تأسيساً على ذلك، فإن

---

(1) *الرسالة القشيرية/ 165.*

فنيـة القص الأدبـي، لا بـد لـهـا إن تتعـارض مـع قـانون الترتيـب المنطقـي، فالتعارض معه يؤدي فائدتين:

الأولــى: خلـق نسـبية الطـرح القصصـي للحكايـات وبـذلك يتخلـق التمـايز والتميـز بـين الـرواة المتعـددين لحكايـة واحـدة وهـذه بنيـة أسـلوبية وبلاغية.

الثانية: اجتذاب تذوق القارئ أو المروي له وكسب حسن تلقيه للنص بفعل تقنيات النص ذاته وتكثيف الوحدات اللغوية لتؤدي معنىً كبيراً.

■■

المبحث الثاني
تقنية الإيقاع الحكائي

إذا كان الإيقاع مصطلحاً نقدياً ترى آثاره على صعيد الصوت والتركيب والأعاريض والقافية في الشعر، فإن الإيقاع في فن القصة له شأن آخر. يتجسد في تقنية حكائية مخصوصة أو جملة أساليب إجرائية متعددة قد تتجسد كلها في النص أو بعض منها، تخلق إيحاء عند المروي له (القارئ) إن ثمة سرعة سردية قد تتناسب أو تختلف وتتعارض بين زمن الحكاية وزمن القصة. هذه السرعة المتفاوتة هي في الاصطلاح النقدي عند جينيت تدعى بـ (المدة)[1] والتي تعني قياس المدة التي يستغرقها الحدث الحكائي في الوقوع، مع مدة القصة التي تروي تلك الحكاية. وتلك مسألة متفاوتة ونسبية بسبب إن القرّاء يختلفون في طرائقهم الأدائية في القراءة أو الرواية بهذا لا يمكن قياس سرعة زمنية واضحة المقاييس فضلاً عن فقدان درجة الصفر أو النقطة المرجعية[2]التي كانت في حالة الترتيب تزامناً بين المتتالية الحكائية والمتتالية السردية، ما عدا في حالة (المشهد) التي تصور ناقلة حواراً بين شخصيات الحكاية ففيها الزمن المعبر عنه بكلمات الحوار هو ذاته الزمن المستغرق في الواقعة الحكائية والتي سيفصل الكلام فيها لاحقاً.

والحق، إن افتراض قياس السرعة السردية بين الحكاية والقصة له افتراض يتعذر تطبيقه لأنه في حاجة إلى قياسات مختبرية لحساب المدة المستغرقة لحدث معين مع طريقة قصه بالكلمات يصدق الأمر في حالة التمثيل المسرحي حين يتم استحضار المكان وتخيل الزمان الواقع فيه الحدث (عن طريق الديكور والملابس)

---

[1] *خطاب الحكاية/ 101.*

[2] *نفسه/ 101، وينظر: في نظرية الرواية/ 199، يقرب الزمن الصوفي من زمن (الديمومة) الذي ترتبط دلالته بالتجربة الشعورية، وليس حركة الكواكب، وهو زمن نفسي يتقاطع فيه الحاضر والماضي والمستقبل في اللحظة العابرة ذاتها. ينظر: النقد البنيوي والنص الروائي/ 2/ 12.*

والحدث مسروداً على لسان الشخصيات الحية على خشبة المسرح، فالحدث يساوي القول زمنياً. أما القصة المقروءة أو المروية فإن قياسها متعذر فكان إن استقصى الناقد البنائي مجموعة تقنيات تعمل منفردة أو مجتمعة، في تحقيق إيقاع حكائي عن طريق السرد، من خلال استثمار الإمكانات السردية ذات البعد الزمني الذي يجعل من القص أسلوب قريباً من (التمثيل) والمشاهدة لكي يتقرب أو يتداخل زمن القص مع زمن التلقي، فصورة (المشهد) حواراً بين الشخصيات له بعد زمني متطابق مع زمن الحكاية، ودلالة الوقفة أو الحذف والإجمال كلها وسائل تقنية تؤشر ارتفاع أو توسط أو انخفاض إيقاعية السرد تحقيقاً لأغراض متعددة يهدف إليها السارد. وكعهدنا في الفصول السابقات، في توخي الجانب الدلالي أو الإشاري الذي يبعث على توجيه أي من مكونات السرد أو تقنياته أو وظائفه.

فسيكون لهذا المبحث عناية مخصوصة بالجانب الدلالي الذي يبعث على التقلب بين إيقاعات زمنية للسرد ولا سيما إن القص الصوفي –بفضل مرجعيته الدينية والفكرية وطريقة المتصوفة في النظر إلى قضايا الوجود والدين والإنسان – والقاص الصوفي معني بقضية الزمن بشكل مخصوص[1] بفعل رؤيته الخاصة والمختلفة.

تتأتى صعوبة البحث في ماهية (المدة) في زمن القصة، من تعذر وضع قياس محدد ودقيق بين المقطع الحكائي والمقطع السردي، الأمر الذي يكون أيسر في المسرح وفن التمثيل. بناء على ذلك صير إلى القول بـ (التواقتية)[2] بوصفها طريقة أو كيفية يقاس بها ثبات السرعة أي العلاقة بين قياس زمني وقياس مكاني، فتحدد سرعة الحكاية بالعلاقة بين (مدة الحكاية) مقاسة بالساعات والأيام والشهور والسنين، وبين (طول النص القصصي) المقيس بالسطور والصفحات، وعلى الرغم من صعوبة ذلك لأن القضية في حاجة إلى مقياسٍ للسرعة خاصٍ.

---

[1] *ينظر نشأة الفلسفة الصوفية وتطورها: عرفان عبد الحميد/ 125.*
–السمو الروحي في الأدب الصوفي: عبد المنعم الحلواني/ 120.
–الشعر والصوفية: كولن ولسن، ترك عمر الديراوي/ 307.
–الشعر الصوفي: عدنان العوادي/ 26.
–الزمان والأزل: ولتر ستيست، تر: زكريا إبراهيم/ 173.
–الزمن في شعر الرواد: سلام الأوسي، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية التربية جامعة بغداد/ 22/20.
[2] *خطاب الحكاية/ 102.*

إلا أن الاعتماد على مفهوم التواقتية سيمنح البحث في زمنية القصة بعداً قريباً من الواقع الحكائي.

في تجربة التصوف موقف من الزمن يظهر ضمناً في الأحوال والمقامات الصوفية من تسامٍ روحي وفناء وتوحد والعشق الإلهي والإشراق... كلها لها موقف ضمني من الزمن هو الشعور بـ (اللا زمن) حين يرتقي الإحساس والحدث فوق الحواجز المادية من نفس ومكان ومحددات الزمان الميقاتي يصبح الصوفي إزاء إحساس لا زمني يقع في نقطة الصفر وكأنه يحيى في مركز الكون.

مسألة الزمن الصوفي تبقى من القضايا المهمة والطريفة وجمع من المصادر عرجت على موضوعة الزمن الصوفي.

فضلاً عن أن الركون إلى مؤشر آلي يقيس مدة القصة ومدة الحكاية، يقطع الطريق أمام (قراء النص) لكي تختلف استجاباتهم ويكون الناقد واحداً من هؤلاء القرّاء، فتجربة (قراءة) قصة مكتوبة بصوت مسموع تبين إن إيقاع (القراءة) يخضع لمكونين:

الأول: إمكانية القارئ ومقدار فهمه للنص. (عمراً، ثقافة، قومية، ميولاً نفسية).

الثاني: خصوصية النص ذاته.

ولا يمكن الزعم أن استخدام تقنيات الإيقاع الحكائي، هي مما يقع في قصد مسبق من لدن الراوي أو المؤلف، إن ثمة دواعي وأهدافاً تجعل الركون إلى مثل هذه التقنيات ضرورياً لتحقيق تلك الغايات والدلالات لهذا سيكون بحثنا الدلالي والغائي متزامناً مع الحديث عن الحركات الأربع الأساس في قياس المدة الزمنية وهي:

أ.الحركات الزمنية وتقسم إلى أربع[1]:

1.الحذف.

2.الوقفة الوصفية.

3.المشهد الحواري.

4.المجمل.

---

[1] ينظر: خطاب الحكاية/ 108. تقنيات السرد الروائي/ 82.

الحركات الثلاث الأولى تمثل عناصر ثابتة وأساسية في بنية الزمن في القصة، أما (المشهد) الحواري فهو وسيط قد يتخلل الحركات الأساسية ويقع في ضمنها. في حين يكون (المجمل) الذي يشكل حركة متغيرة تعمل بمرونة كبيرة بالمجال المتضمن بين المشهد والحذف.

وليس استباقاً لنتائج هذا المبحث، إنما بدءاً أؤكد أن التفاوت حاضر في احتمالية وجود الحركات الأربع جميعاً في القصة الصوفية والسبب إن:

1-إن (النص) سابق على (التنظير والفحص) وليس العكس.

2-إن استخدام هذه الحركات قد يخضع بأكثر الأحيان إلى عفو الخاطر وحاجات السارد وغاياته. لهذين السببين، أجد إن مجال حرية التحرك على أرضية هذا المبحث ينبغي أن تكون مفتوحة وذات طابع وصفي، يبتعد قدر المستطاع عن تعسّف المعايير المسبّقة أو لَيْ النصوص.

أ.1.الحركة الأولى: الحذف

وتترجم أحياناً بـ (القفز)[1]، ويعنى به الحركة الزمنية التي يكتفي بها الراوي بإخبارنا إن سنوات قد مرت أو شهوراً من عمر شخصياته من دون أن يخبر عن تفاصيل الأحداث في السنين. فالزمن على مستوى الوقائع طويل (سنوات أو أشهر...) أما الزمن على مستوى القول فهو صفر. ويميز (جينيت) بين نوعين من الحذوف (حذوف صريحة) يذكر فيها الراوي إن قدراً من السنين مر على الأحداث من دون تفصيل. و (حذوف ضمنية) وهي التي لا يصرح بها في النص وإنما يستدل عليها القارئ من خلال ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال في استمرارية السردية[2].

في القص الصوفي- العربي منه والمترجم إلى العربية- هناك شبه شيوع في استخدام تقنية الحذف أو القفز على الأحداث فعند جرد القصص الصوفية فيما تيسر للباحثة من مظان صوفية[3]، تبين إن هذه التقنية متوفرة بشكل ملحوظ. سنأتي إلى ذكر دلالات هذا التوافر والشيوع بعد عرض بعض من النماذج على

---

(1) ينظر: تقنيات السرد الروائي/ 82. وينظر أسلوبية الرواية: حميد لحمداني/ 81.

(2) خطاب الحكاية/ 117-119.

(3) الرسالة القشيرية، روض الرياحين في حكايات الصالحين، منطق الطير: إخوان الصفا، الغربة الغريبة: البوستان سعدي شيرازي، طبقات الصوفية: مثنوي، الرومي: تلبيس إبليس: ابن الجوزي، وحلية الأولياء.

ذلك، ففي قصة (الخواص والنصراني)[1] يتكرر ذكر مدة زمنية (المشي سبعة أيام) من دون إعلام عن الأحداث التي تضمنتها هذه الأيام السبعة ولا سيما أن الموضوع عن كرامة خصها الله تعالى لإبراهيم الخواص والنصراني بعد إسلامه بأن ينزل لهم طعاماً وفيراً يسد جوعهم وعطشهم ليوم واحد.

فالواضح هنا إن المدة التي استغرقها الفعل (الحدث) لا تتناسب مع القول فيها؛ فـ (المشي سبعة أيام) ثلاث كلمات على سطح النص لا تتناسب مع مشقة الفعل ذاته، وكذلك الحال في قصة (الجنيد والحاج)[2] حين سأل الحاج الجنيد أن يعطيه شيئاً يحج به فأعطاه درهماً فسهل الله تعالى له حجة فهو في كل موضع يجد أصحاباً يتكلفون بالطعام وإيوائه وما احتاج إلى صرف الدرهم أبداً، ثم جملة يذكرها الراوي على لسان الرجل (فلما حججت وعدت إلى بغداد دخلت على الجنيد...) فيرى إن المدة المستغرقة للحج- بطقوسه الكثيرة المعهودة ومدته المعلومة، فضلاً عن طريق العودة من بيت الله الحرام إلى بغداد، كل هذا يستدعي وقتاً ليس باليسير، وبه حاجة إلى تفصيل وإطالة شرح... فإذا ما تيسر أمر الحج في قلة فما شأن العودة وكيف عاد مجاناً...؟ كل هذه التساؤلات يقف عليها المروي له ولا يجد لها جواباً شافياً وفي قصة (الخواص والسبع والبقة)[3]، الحدث فيها مرتكز على بنية زمنية لحدثين تتوقف دلالة القصة على ناتج حكمتهما: الحدث الأول- في الليلة الأولى يبيت الخواص وصاحبه في البرية فيجدون سبعاً فيخاف صاحب الخواص ويصعد إلى شجرة ولا يأتيه النوم بتاتاً، في حين الخواص يظل نائماً هادئاً والسبع يشمه من رأسه إلى قدمه. أما الليلة الثانية فبات الاثنان في مسجد في قرية أزعجت فيه (الخواص) بقة وحرمته النوم عند ذلك استفسر الصديق عن الأمر عن احتمال الخواص (للأسد) وانزعاجه وصياحه من (بقة) فيجيبه إنه الليلة في حال مع نفسه، في غير حاله البارحة فكان مع الله. وفي قصة يرويها شعراً (سعدي شيرازي)[4] عن ذي النون المصري في مسألة التواضع حين قدم عليه أهل مصر يرجونه أن يدعو الله أن ينزل المطر لأنه مقرب فلا يرد الله كلامه. (بعد مرور مدة من الزمن سمعت أي (الراوي) إن ذا

---

[1] الرسالة القشيرية/ 165-166.

[2] الرسالة القشيرية/ 167. الزمن على مستوى القول (زمن القص) = صفر الزمن على مستوى الوقائع= أيام وسنوات، زمن القص < زمن الوقائع، ينظر خطاب الحكاية/ 109.

[3] نفسه/ 168.

[4] في كتاب (البوستان) ترجمة وتأليف محمد موسى، ص 416.

النون توجه تلقاء (مدين) ولم تنقضِ مدة طويلة حتى سخت السماء أمضى بمدين عشرين يوماً، جاء الخبر...) وحين سمع نزول المطر عاد ذو النون إلى مصر، وحين سُئل عن سبب رحيله قال: (سمعت إن الرزق يضيق على النمل والدواب والطير بما يقع من آثام فعل الأشرار ففكرت كثيراً فلم أر في هذا الوطن من هو أسوأ عملاً مني...).

في هذه القصة ثلاثة مواضع يقفز فيها الراوي على الحدث فيختصر الزمن بكلمات معدودة (مدة الزمن، مدة غير طويلة، عشرين يوماً) هذه الأقوال من حيث مفهوم المدة هي لا تنهض بواقع الحدث الذي استغرقه فعلاً في هذا الزمن، فيقفز الراوي لينقل منطقة الصراع إلى حيز مكاني آخر ويجعل تغير الزمن أو مرور مدة ما من الزمن مسوغاً لتغير حدثي ما يخدم دلالة أخلاقية عامة أو صوفية خاصة.

لهذا الاختصار الشديد والقفز الزمني على الحوادث المتضمنة في ردح من الزمن يصرح به الراوي ويحجب عن التفصيل في تفاصيله وحيثياته، لدلالةٍ يمكن الوقوف عليها استنتاجاً من مجمل أهداف الراوي من رواية قصصه على الشكل السردي الذي جاءت عليه أوجزها في الإضاءات الدلالية الآتية:

1- الراوي الصوفي محكوم –موضوعياً- بجملة أهداف أخلاقية وصوفية يكرس فنه القصصي لإزجاء هذه الأهداف وإيصالها إلى المروي له. تحقيقاً لفائدة، وإذاعة لخلق كريم، وأعلاماً عن صحة طريق التصوف. هذه الغايات يوجه الراوي إليها بصره فهو (يتجاوز) التفاصيل ليعلن عن الجوهر. فكأن صورة السرد في القصص الصوفي أشبه بلهاث الراكض خلف هدف يلوح له في الأفق، فهو يتجاوز العثرات الصغيرة وأحجار الطريق، وموانع الطبيعة لأنه يوجه نظرة صوب الأفق.

2- الراوي الصوفي سواء أكان أديباً عربياً أو من ترجم إلى العربية نصوصاً تصوفية غير عربية. هو صاحب لغة عتيدة في متنها اللفظي الثري، وبلاغتها وبيانها، وفصاحتها،... ومن أسباب البلاغة الأسلوبية هي الإيجاز، وحذف فضول الكلام، وما لا يحتاج إليه السامع، وما يقع في دائرة الأمر البديهي الذي لا يحتاج معه إلى ذكر.

3- حركة (الحذف) في الإيقاع الحكائي الزمني –بنيوياً- تتسق مع النأي- وظيفياً- كما مر الحديث على ذلك في الفصل السابق. معنى ذلك إن

القصص الصوفية تبدأ بوظيفة النأي والسفر والابتعاد لهدف ما، يتسق ذلك مع حركة الحذف أو القفز على الزمن لأن النأي حين بدأت به القصة، فإنها ألغت الأحداث السابقة عليها وبدأت من لحظة (النأي)، فالقصة الصوفية قصة (حدث) مركز ومكثف، وليست قصة تفاصيل ماتعة.

4-إن الاحتكام إلى هدف يسعى إلى تحقيقه، ووقوفه على ناصية بلاغية ولذلك أدى إلى (قصر) نسبي في القص الصوفي- نستثني من ذلك القصص الفلسفي- هذا القصر صفة ناتجة من الدلالات الثلاث.

أ.2. الحركة الثانية: الوقفة

أو ما يسمى بـ (الاستراحة) التي تقع على النقيض من الحركة السابقة (الحذف) أو القفز. وتتبدى في القص على هيئة قص الراوي (وصفاً) يصبح فيها زمن القص أطول من زمن الواقعة أو الحدث، وحسب رمزية المعادلة التي وضعها (جينيت) هي على النحو الآتي[1]:

زمن القول (القص) > زمن الوقائع

ز / ص > ز / ق

وهذه الوقفات الوصفية تختلف من حيث العدد في القصة الواحدة، إذ ينقطع سير الأحداث ليتوقف الراوي عند زاوية معينة فيصف مكاناً أو شخصاً ولا يمكن الادعاء إن هذه الوقفات الوصفية زائدة تشف عن قدرة بلاغية للراوي حسب. كلا فإن الأمر يتعدى ذلك إلى أهداف سردية يعمل الوصف فيها على إضاءة الحدث القادم بعد الوقفة. وهو قريب الشبه من مفهوم (الوضع الأولي)- الذي سبق الحديث عنه في الفصل الأول ضمن الاستهلال القصصي- والحقيقة إن هذه الحركة الزمنية أكثر ما توجد في (فن الرواية)[2] الحديثة التي فيها سعة في التعبير وسخاء بالأوصاف فقد يستغرق وصف شارع أو مدينة أو شخص عدة صفحات من الرواية.

تتحدد أهمية الوقفة الوصفية في أن السارد يوقف مجرى الأحداث ليجند

---

[1] *خطاب الحكاية/ 109، 112. وينظر: تقنيات السرد الروائي/ 83.*

[2] *في نظرية الرواية/ 107، 163، النقد البنيوي والنص الروائي/2/ 89، المرايا المحدبة/ 160، وشعرية التأليف/ 71-74.*

طاقاته ليصف منظراً أو شخصاً أو شيئاً، لا يستطيع أي أحد آخر النظر إليه ونقل نعته إلى المروي له. محاولة من الراوي (السارد) أن يصطحب المروي له (القارئ) لمعاينة ما عاين. لفرض خلق حالة مشتركة من التفاعل والموقف والإحساس، على الرغم من هامش النسبية في هذه الأوصاف واضح ووارد، فالسارد ينقل لنا المشهد الوصفي من وجهة نظره هو، التي قد لا تتفق مع رؤية أخرى للمشهد نفسه.

أكثر ما وجدت هذه الحركة الزمنية في النص القصصي الصوفي، في نوع القصص الموضوعي الذي يتسم طابع السرد فيه بالطول نسبياً إذا ما قيس بـ القصص الذاتي الذي يتمحور حول تجربة محددة في الأعم الأغلب تكون شخصية ذاتية ذات مرجعية تاريخية أي أن شخوصها لهم حضور تاريخي وحقيقي.

هذه السمة التي طبعت القصص الموضوعي بالطول، جعلت فيه متسعاً لحركة (الوقفة الوصفية) التي يستغرقها الراوي بوصف الأمكنة والأشخاص والأحوال التي تمر بالشخصيات. ولعل الطابع التخيلي في هذا النوع من القصص يجعل المجال واسعاً أمام الوصف والوقفات الوصفية، كالذي نجده ماثلاً بوضوح في القصص المتضمنة في رسائل أخوان الصفا ذات المعنى الأخلاقي العام والفلسفي، ففي قصة المدينة[1]، نجد الوصف يسبق أي حدث في تحديد الإطار العام لمدينة كانت على رأس جبل في جزيرة من جزائر البحر: (مخصبة كثيرة النعم، رخية البال، طيبة الهواء، عذبة المياه، حسنة التربة، كثيرة الأشجار، لذيذة الثمار، كثيرة أجناس الحيوانات...) بعد هذا العرض الوصفي يبين الحال المضادة إذ إن حال هذه المدينة هو ليس مثل البلد التي فيها (تنغيص من الحسد والبغي والعداوة وأنواع الشر، كما يكون بين أهل المدن الجائرة المتضادة الطباع، المتنافرة القوى، المشتتة الأهواء، القبيحة الأعمال، السيئة الأخلاق) وكان يكفي وصفين في جملتين لتعطي صورة بينة عن حالة التضاد هذه بدلاً من هذه المترادفات الكثيرة.

وبعد هذا العرض يكون مستهل الوظائف النأي، بـ إن (طائفة من أهل تلك المدينة الفاضلة ركبوا البحر فكسر بهم المركب ورمي بهم الموج إلى جزيرة) يصفها بـ أنها (في جبل وعر، فيه أشجار عالية، عليها ثمار نزرة، فيها عيون

---

[1] أخوان الصفاء/ 4/ 37-40.

غائرة، ومياهها كدرة، وفيها مغارات مظلمة، وفيها سباع ضارية، وإذا عامة أهل تلك الجزيرة قردة...) وبعد ذلك انسوا المقام فيها وعاشروا القرود... حتى إن بعضهم رأى رؤيا الخلاص في المنام كأنه عاد إلى أهله وذويه، وبعد أن اتفق مع أصحابه على الهرب جاء طائر ممن يخطف القرود ليأكلها وخطف الرجل ولما فطن أنه ليس من الجنس الذي يأكل ألقاه على سطح بيت فكان هو بيت الرجل الذي غادره قبل غرق السفينة، وظل يتمنى لأخوانه نفس المصير، حين كانوا هم هناك يبكون عليه لظنهم أن الطير قد افترسه.

ومن قصة (بيراست الحكيم)[1]، نجد أن الوقفات الوصفية أخذت حيزاً أكبر من عملية السرد، فالراوي فيها يطيل الوقوف عند الأماكن في المملكة التي يحكمها بيراست بـ أنها (طيبة الهواء والتربة، فيها أنهار عذبة، وعيون جارية، وهي كثيرة الريف والمرافق وفنون الأشجار والألوان من الثمار والرياض والأنهار والرياحين والأنوار...) بعد هذا الوصف المسهب لطبيعة هذه المملكة، يقول الراوي إن جماعة من البحارة غرقت سفينتهم على شاطئ هذه الجزيرة فعاش من نجا من الغرق من البحارة على هذه الجزيرة لكنهم بدءوا يثقلون على الحيوانات ويحملونها ما لا تطيق، فشكت ذلك إلى ملكها بيراست، فبعث الملك إلى أهل السفينة من يدعوهم إلى حضرته، فحضر منهم نحو من سبعين رجلاً من بلدان شتى فأكرموا ثم أوصلهم إلى مجلسه بعد ثلاثة أيام) هنا يحدث (قفز) في زمن السرد فحذف الراوي تفاصيل الأيام الثلاثة التي قضاها البحارة في كنف الملك قبل وصولهم إليه.

بعد ذلك يذهب الراوي إلى وصف الملك فهو العادل، الحاكم المنصف السمح، من يقري الأضياف، ويؤوي الغرباء، ويرحم المبتلى، ويمنع الظلم ويأمر بالمعروف، وينهى عن المنكر، ولا يبتغي في ذلك غير وجه الله تعالى ومرضاته. وبعد ذلك تبدأ المحاكمة بين الملك والبحارة وطرح حججهم العقلية والنقلية على أن الله خلق الحيوانات وسخرها لتكون عبيداً للإنسان وهو ملك عليها. في شكل خطب مسهبة في الحمد والديباجة وذكر الدلائل، ثم يرد عليه (البغل)[2] بخطبة مشابهة يفند فهم الإنسان لمعاني الآيات القرآنية الخاصة بالأنعام والحيوانات... ثم

---

[1] أخوان الصفاء/ 2/ 204. وحكاية الشيخ صنعان وعقده الزنار لعشقه الفتاة المسيحية، منطق الطير/ فريد الدين العطار/ 218-240.

[2] وبعده الحمار، والثور، والفيل، والفرس.

يحكم الملك بعد ذلك بجور الإنس.

ولا يقتصر الأمر على القصص الموضوعي، ففي (قصص الرؤى والمنامات)، تشخص واضحة الوقفات الوصفية كثيراً، وهو أمر مستحب بل ومطلوب في مثل هذا النوع من القصص التي يكون فيها الخيال جانحاً نحو السعة والامتداد ثم الرغبة في كسب قناعات المروي له بما يروى؛ فيكال له الوصف والنعوت ليقترب ذهنه ومخيلته من واقع الرؤيا المتخيلة في ذهن الراوي. وتقريب صورة الحلم التي كان الشاهد الوحيد عليها هو الراوي/ الرائي فقط. ولكون الرائي الصوفي ينقل صورة رؤياوية لا يراها الآخرون فهو معني بتفصيل الأوصاف ونعوت الأمكنة التي شاهدها في رؤياه- سواء أكانت هذه الرؤيا حقيقية أم متخيلة-[1].

هذا وقد نظر التحليل النفسي إلى مسألة (الحلم) عند المتصوفة وارتباطه بالكرامات، فوجد أن (الكرامة والحلم) تخضعان إلى الطرائق عينها لكونهما من طبيعة متشابهة ويقومان بوظائف نفسية متقاربة فالحلم والكرامة لا يخضع لمقولتي المكان والزمان[2] وهما تعبير عن حاجات اللاوعي والقلق والإسقاطات الناتجة من الهموم المستقبلية فينطلق عند الصوفي (تداعي الأفكار) فيعبر بكثافة وبرمزية شديدة عن محتوى ثري من الدلالات النفسية والعقلية والفكرية.

فيحرص الصوفي على رواية الكرامات في شكلها الرؤياوي، ويعيش تفاصيلها وينقلها إلى الناس، لأنها دليل اقترابه من الله، أو إن الله تعالى جعل من هذا الصوفي مجلى لمحبته لعباده المخلصين.

في القصص الاسترجاعي، ثمة تفاوت في حضور الحركة الثانية من الزمن، الوقفة الوصفية؛ ففي القصص الاسترجاعي القصير تكون مساحة النص محدودة والاتجاه فيها يكون مصوباً بشكل رئيس ومباشر إلى الفعل الخارق الذي تنتهي به الرؤيا أو الكرامة. فتقل الحاجة إلى الوصف لأن (الحدث) هنا يعلو على

---

(1) *تمت الإشارة سابقاً إلى أن مصداقية هذه الرؤى والكرامات يبقى الباحث على موقف متحفظ منها، تمت مناقشتها هنا بوصفها نوعاً أدبياً وتعبيراً قصصياً وقد نظر بعض من الباحثين في الأصول النفسية والاجتماعية والأسطورية لمنشأ الكرامات والرؤى والخوارق/ ينظر: الكرامة: علي زيعور، الفصل الأول 19-41.*

(2) *ينظر: الكرامة الصوفية والأسطورة/ 29-30.*

الوهراني 24.

(الوصف) الذي يستدعي استرخاء وفسحة مناسبة للتلقي سيستعرض منها الراوي/ الرائي/ قدراته الأطول فيما تيسر للباحثة من مصادر التصوف.

ففي مستهل الرؤيا التي وجد نفسه فيها في أرض المحشر وعند إحساسه بالهول والتعب والغرق، تمنى أمنية حدث فيها نفسه فقال: (... هذا هو اليوم العبوس القمطرير، وأنا رجل ضعيف النفس خوار الطباع ولا صبر لي على معاينة هذه الدواهي، كنت أشتهي على الله الكريم في هذه الساعة في هذا المكان رغيفاً عقيبياً[1]، وزبدية[2] طباهجة[3] ناشفة، وجبن سناري[4] ونعارة نبيذ صيدناني[5]، والحافظ العليمي[6] ينادوني عليها بأخبار خوارزم وقمر الدين بن هلال يغني لي:

يـــا أهـــل نعمـــان إلـــى وجنـــاتكم

تعـــزى الشـــقائق لا إلـــى النعمـــان...)[7]

ونجد هذا الاستغراق في تفصيل الأمنية التي تمناها على الله تعالى بالأسماء والتفصيلات. والحقيقة إن هول ما يراه الرائي من مشاهدة يوم القيامة والحساب تجعل المرء في مبعدة عن ذكر الطعام والشراب والشعر والسمر والأصدقاء، فتلك حال يود أن يفتدي نفسه بأمه وأبيه ويتبرأ من أصحابه وذويه. فكيف بالأمنيات وليس هذا المثال اليتيم في الرؤيا، ونما هنالك الكثير من الوقفات الوصفية[8] التي التي تشتمل على الأقوال والآيات القرآنية وأبيات الشعر بموضوعات شتى لأن الرؤيا تكتنفها انثيالات ذهنية كثيرة يسترجع فيها الرائي الحال السابق قبل مجيئه إلى الآخرة، لأصحابه وشخصيات تاريخية معروفة في تاريخ الإسلام منهم الخلفاء

---

[1] عقيبي: مصنوع من اللوز الأخضر.

[2] زبدية: وعاء من الخزف المحروق المصفى.

[3] طباهجة: طعام من بيض وبصل ولحم.

[4] سناري: نسبة إلى سنار بالسودان.

[5] صديناني: نسبة إلى صيدا.

[6] العليمي: تاجر بين الشام ومصر والعراق متوفى سنة (574هـ)/ شذرات الذهب 4/ 248، وهو من أصحاب الوهراني.

[7] الوهراني/ 24.

[8] ينظر منامات الوهراني: ص 26، 35، 46-47/49. من المصدر نفسه. وينظر: أخوان الصفاء/ 4/ 4/ 90-91 وما بعدها رؤيا بعض المترفين وفيها يتضح الوصف مجلى مهماً لأسلوبية أخوان الصفاء.

ومنهم القادة ومنهم القتلة ومنهم الأولياء والأئمة والمتصوفة وغيرهم كثير. فهو يرى شكل عذابهم وصيغته في الآخرة فيسترجع حالهم في الدنيا وصنيعهم فيها حتى أهلهم ذلك لهذه الألوان في العذاب الأخروي.

من هنا، أجد إن الوقفات الوصفية، فضلاً عن كونها حركة زمنية فيها ارتداد وفيها استرجاع واستغلال لفسحة الزمن المتداخل بالماضي والحاضر والآتي، أجد فيها مجلى لأسلوبية المؤلف/ الراوي، فهي مسبار جيد يظهر لنا أسلوبية الكاتب وثقافته اللغوية والتعبيرية وكذلك حافظته وخزينه الذهني. وطغيان شخصية الأديب المؤلف، التعبير فيه يعلو على الحدث.

أ.3. الحركة الثالثة: المشهد

المعادلة الزمنية في هذه الحركة تأخذ شكل التعادل، فتتطابق مدة زمن الوقائع مع المدة المستغرقة على مستوى القول، ويكون ذلك في صيغة الحوار بين الشخصيات، وبحسب رمزية جنيت: فإن:

ز / ص = ز / ق[1]

زمن القص زمن الوقائع

فالراوي في هذه الحركة الزمنية يتنازل عن مكانه ليترك الشخصيات تتحاور فيما بينها، وهذا المقطع الحواري يأتي في تضاعيف السرد، ويؤكد (جينيت) عدم إغفال الفرق بين مدة الحوار الحقيقي الفعلي والجمل المعبرة عنه في النص القصصي، فالحوار الواقعي الذي يمكن أن يدور بين أشخاص معينين، قد يكون بطيئاً أو سريعاً حسب طبيعة الظروف المحيطة، مع مراعاة لحظات الصمت أو التكرار مما يجعل الاحتفاظ بالفرق بين زمن الحوار وزمن القصة قائماً على الدوام[2]. على الرغم من ذلك، فإن درجة الاقتراب من بقية الحركات الزمنية الأخرى، بسبب أنك لا تملك مقياساً ثابتاً تقيس به السرعة السردية للنص مع واقعه الفعلي. ويبقى هذا التقارب افتراضياً لأن الحوار سمة المتحاورين أي هو ذو طبيعة نسبية تختلف من شخص إلى آخر، ومن ظرف إلى آخر عند الشخص ذاته وهكذا. والذي يجعل من المشهد أقرب الحركات إلى التطابق مع الزمن الفعلي، إنه يشتمل على خاصية (التفصيل)؛ فالمشهد المفصل يمعن في تقصي

---

(1) ينظر: تقنيات السرد الراوي/ 84، خطاب الحكاية/ 120.

(2) ينظر: بنية النص السردي/ 78، بلاغة الخطاب وعلم النص/ 303.

حرفيـة الحـوار المتبـادل بـين الشخصـيات علـى العكـس تمامـاً مـع الحركـة الزمنيـة الرابعة التي سيأتي ذكرها بعد حين، (المجمل) أو الملخص المركز، ويجد بعض الباحثين إن التقابل بين (المشهد) المفصل و(المجمل) المركز، يحيل إلى تقابل مضـموني بـين مـا هـو درامـي فـي السـرد ومـا لـيس بـدرامي[1] بمعنـى أن الإيقـاع الزمني في السرد بشكله الممطوط المفصل والمجمل المكثف هو تناسب مضموني لواقع القصـة أو الحكايـة فيجمـل مـا لـيس للسـرد بـه حاجـة كبيرة، فـي حـين ينفـتح السرد ويطول ويفصل في المشاهد الدرامية التي تقوم بدور فاعل ومؤثر في سير الأحداث.

من هنا كان الشكل رهين المضمون، والإيقاع الزمني استجابة لقانون الفائدة والغاية من ذكره أم عدم ذكره، وذلك يعني أن توافر هذه الحركات الزمنية غير إلزامي في النص القصصي، فالحاجة– التي تقررها ذهنية المؤلف وأهدافه وقدرته التعبيرية وذكاؤه الأدبي– هي التي تفرض وجود حركة أو الاستغناء عن أخرى. أو إن تتجاور حركتان في فقرة نصية واحدة. من هنا، كانت نسبة هيمنة بعض الحركات الزمنية في القص الصوفي، ذات طغيان واضح من نمط قصصي إلى آخر بسبب التعلق الدلالي بين (شكل) الحركة الزمنية و(مضمون) الحدث والغاية منه. بناء على هذه الفرضية الدلالية، نجد أن حركة (المشهد) الحواري في القصة الصـوفية تشـغل حيـزاً مهمـاً وكبيـراً فـي الأنمـاط القصصـية الثلاثـة، الـذاتي والموضوعي والاسترجاعي.

في القصص الصوفي الذاتي، تطغى فيه صورة مقطع مكثف لقصة طويلة، أو ما يطلق حديثاً بمصطلح (المشهد) بلغة أهل الدراما والمسرح[2]، أي لقطة أو مجموعة لقطات مكثفة الدلالة، ووفية أيضاً لنقل تفاصيل تلك اللقطة بحوارها وكلماتها، وشخوصها وحركاتهم وانفعالاتهم... وهي قائمة كذلك على قدرة أسلوبية تعبيرية تسجل ما بقي في الذاكرة من واقعية الحوار ذاته كما جرى في الحكاية، وتتخيل ما لم يصمد في الذاكرة، ولا سيما إذا مر على الحكاية– من حيث هي حدث واقعي فعلي– زمن وتواتر عليها رواة ونقله متعددون، فكلما بعد الزمن وكثر الرواة، ضعفت الثقة بالنقل الأمين الدقيق لواقعية الواقعة الحكائية.

فيعتمد هنا الراوي على مخيلته القصصية– بعد أن أمسك بخيوط الفكرة

---

(1) بلاغة الخطاب وعلم النص/ 304.

(2) ينظر: الدراما/ موسوعة المصطلح النقدي ترجمة عبد الواحد لؤلؤة/ 66.

والمضمون والفحوى– في صياغة حوار قصصي بين شخوص الحكاية.

من هذا الجانب، أجد (حركة المشهد الحواري) واحدة من أهم المظاهر (القصصية) للفن الحكائي؛ فضلاً عن أنها دليل مضاف إلى (قصصية) الحكاية الصوفية، رداً على من يقولون بـ(حكائية) القصة الصوفية ولم تبلغ درجة القصة من حيث التقنيات البنائية والفنية والدلالية.

وفي الآتي بيان تطبيقي على قصص صوفية تنبني على أهمية الحوار في صياغة الحدث وتوجيهه وبلورة إيقاعه بحيث يتناسب مع واقعية حدوثه. ونشير هنا إلى مسألة سبق الكلام عليها في الفصل الأول حول الراوي والمروي له، هو ذلك الاقتراب الكبير بين شكل رواية القصص الصوفي ورواية الأخبار والأحاديث من حيث مراعاة الدقة في النقل والحرص على مصداقية الناقل ومعرفته وذكره بالاسم. وتلك من ملامح التوثيق الروائي والدقة العلمية. في مجال العلوم الدينية والأخبارية والأدبية. فالتزم الراوي الصوفي– قدر المستطاع– بالنقل الصحيح القريب من الواقعة الفعلية. فكثرت عبارات قال، وقلت وقيل وروي عن وسمعت ورأيت... ففي قصة صوفية ذاتية محبوكة البناء وكثيرة الأحداث في فسحة زمنية قصيرة (يوم واحد فقط) وهي قصة (السمك والصبي)[1] عن عبد الواحد الورثاني يقول سمعت محمد بن علي المقري بطرسوس يقول: سمعت أبا عبد الله بن الجلاء يقول: اشتهت والدتي على والدي يوماً من الأيام سمكاً فمضى والدي إلى السوق وأنا معه، فاشترى سمكاً ووقف ينتظر من يحمله فرأى صبياً وقف بحذائه فقال: يا عم، تريد من يحمله؟ فقال: نعم فحمله ومشى معنا، فسمعنا الآذان، فقال الصبي: أذّن المؤذن وأحتاج أن أتطهر وأصلي فإن رضيت وإلا فاحمل السمك، ووضع الصبي السمك ومرّ، فقال أبي: فنحن أولى أن نتوكل في السمك، فدخلنا المسجد فصلينا وجاء الصبي وصلى، فلما خرجنا فإذا بالسمك موضوع مكانه فحمله الصبي ومضى معنا إلى دارنا فذكر والدي ذلك لوالدتي فقالت: قل له حتى يقيم عندنا ويأكل معنا، فقلنا له، فقال:

–إني صائم، فقلنا:

–فتعود إلينا بالعشى، فقال:

–إذا حملت مرة في اليوم لا أحمل ثانياً، ولكني سأدخل المسجد إلى المساء

---

(1) القشيرية/ 170.

ثم أدخل عليكم.

فمضى فلما أمسينا دخل الصبي وأكلنا فلما فرغنا دللناه على موضع الطهارة ورأينا منه أنه يؤثر الخلوة...) وتستمر القصة حتى يقوم الصبي بكرامة يشفي فيها بنتاً مصابة بالحمى المزمنة ويذهب من دون فتح أبواب ويختفي.

أوردنا قصة كاملة، لحاجتنا إلى الحوار الذي جرى في هذه القصة القائمة على حوار الشخصيات فيما بينها ويكاد لا يخلو سطر من هذه القصة ليس فيه حوار متبادل وسؤال وجواب يعبر عن سرعة زمنية متساوية مع سرعة الحدث ذاته الذي يستغرق بضعاً من الكلمات، هذا على الرغم من وجود حركات زمنية أخرى تكتنف القصة سابقة أو لاحقة للحوار، وبخاصة (الحذف)؛ فثمة حذوفات كثيرة مثل (فذكر والدي ذلك لوالدتي) فقالت له قل له حتى يقيم عندنا... (فقلنا له، فقال،...) وبعد الحوار مباشرة يدخل زمن جديد بدون تمهيد (... ثم أدخل عليكم. مضى فلما أمسينا...) فدخول وقت المساء لم يستغرق إلا كلمتين في حين أن الزمن يستغرق ساعات من وقت الغداء حتى المساء مروراً بالعصر.

ولا يعني الباحث هنا، صحة الحوار المنقول وصدق ناقله، لأننا نعاين نصاً أدبياً يحمل فكراً صوفياً، وليس نصاً فكرياً بحتاً. لما كان الأمر كذلك، فإن في القصص الموضوعي فسحة للتخيل وعرض المقدرة البلاغية والتعبيرية، لأن الأمر لا واقع له إلا الحكمة والهدف والمخيلة. وليس حياة شخص بعينه أو سيرة متصوف معين، فالشخصيات في القصص الموضوعي (مرسلة) لا راوي لها سوى المؤلف، ويخصص الشخصيات بذكر دينها أو اعتقادها أو صفة مادية فيها، أما قصص الحيوان والطير، فلكل حيوان أو طير اسم يتسمى به. ففي قصة (اليهودي والمجوسي) مثلاً، نجد أن الحوار الذي يسود في هذه القصة محاولة حثيثة لإقناع المتلقي بواقعية هذه القصص الخيالية. حتى إن الراوي يلح في هذه المحاولات فنجد أسلوب النداء ذا حضور بين في هذه القصص، فاليهودي يخاطب المجوسي بـ: يا مغا، والمجوسي يخاطبه بـ(يا خوشاك)، فكثرة ورود أسلوب النداء تدل على القرب والحضور والواقعية. وفي قصص الطير كذلك، فإن الراوي يسلم زمام الرواية للشخوص لتقول ما عندها ليكون هو ناقلاً فقط، وبعد انتهاء الحوار يتدخل اختزال الزمن ومتابعة تطورات الحكاية.

أما قصص الرؤى والمنامات، فالحدث أمسى ماضياً وليست القصة فيه إلا استرجاعاً لما جرى في المنام، ودقة رواية الرؤيا أكثر ما تحتاج إلى (الوقفة)، والوقفات الصوفية التي تقرب صورة المنام في مخيلة المروي لهم. وهذا لا يعني

انعدام صورة المشهد في الحلم والمنام، إنما يأتي تقصي المشهد والحوار ونقله أشكالاً لهيئة الرؤيا وشخوصها وأحداثها وأجوائها.

فزمن المشهد الحواري متقاطع مع زمن الرؤيا والمنام، فالأول متطابق مع حدثه، والثاني متقاطع مع زمن الحاضر واليقظة.

أ-4- الحركة الرابعة: المجمل

في هذه الحركة الزمنية وتسمى (الإيجاز) أحياناً[1] تبدو السرعة السردية على الضد تماماً من حركة (المشهد)، ففيه تختزل بضع سنوات ببضع كلمات أو أسطر فيجمل ما لا حاجة للسرد فيه تفصيلاً وإمعاناً في المفردات. وغالباً ما تكون هذه الحركة هي (وسيلة انتقال كثيرة الشيوع بين مشهد وآخر، والنسيج الذي يشكل اللحمة المثلى للحكاية الروائية التي يتحدد إيقاعها الأساس بتناوب المجمل والمشهد)[2] لهذا فهي حركة متغيرة السرعة غير محددة لأنها في الغالب، تشغل الحيز ما بين المشهد والحذف، فتختصر أو توجز الأحداث أو المتغيرات الواقعة بينهما[3]. ولإيضاح الفرق بين المجمل والحذف، نقيم المعادلة الآتية:-

الحذف ← يجعل زمن السرد أصغر من زمن الحكاية (الوقائع).

المجمل ← يجعل زمن السرد أقصر من زمن الحكاية.

فالفرق بين الاثنين يتحدد بـ(الصغر) و(القصر)؛ أي هو الفرق بين (الحجم) و(الامتداد)، فالراوي يقص في بضعة أسطر ما مدته سنوات أو أشهر أو أيام من دون تطرق إلى التفاصيل. لهذا كانت معادلته الرمزية:

ز/ص < ز/ق- زمن القص (السرد) أصغر من زمن الوقائع. والفارق الدقيق بين (المجمل) و(الحذف)، إن الحذف يلغي سنوات أو أشهراً من عمر الأحداث فيقول (ومرت ثلاث سنوات) أما في (المجمل) فإن الراوي لا يحذف ولا يلغي وإنما يجمل ولا يفصل بذكر الحدث ولا يقول كيف حدث كان (البطل يذهب إلى سفرة ويعود ويتزوج وينجب أربعة أولاد...) في جملة وسطر واحد ما مدته سنوات من عمر الإنسان.

وتهيمن على هذه الحركة الزمنية صيغة السارد العليم، الذي يرى الأحداث

---

(1) ينظر: تقنيات السرد الروائي/ 84.

(2) خطاب الحكاية/ 110.

(3) تقنيات السرد الروائي/ 84.

من الخارج فيجمل لنا المهم منها بحسب اعتقاده. وهذا الإجمال لا يأتي عفو الخاطر أو استجابة لرغبة تعبيرية ذاتية أو مفروضة. إنما ثمة دلالات ووظائف سنلقي عليها الضوء كاشفين في ذلك عن غايات الراوي، فهو كما (حذف) لأسباب ودواع سردية وموضوعية، وأطال (الحوار) وتقصاه، و(وصف) واقفاً عند بعض المشاهد أو الشخصيات. فهو هنا (يجمل) لأسباب ودلالات سنبينها من خلال التطبيق على نماذج صوفية.

ففي قصة (الخواص والنصراني صاحب الزنار)[1] التي مر لها ذكر في حركة (الحذف) لذكره في موضوعين (فمشينا سبعة أيام...) من دون تفصيل ما حدث في الأيام السبعة من السفر، وبعد انقضاء المدة التي تصاحبا فيها وتبينت كرامة الاثنين على الله عز وجل التي على أثرها أسلم النصراني وشهد الشهادتين وحل الزنار، أكمل الراوي سرد القصة بعد انتهاء الوقائع الرئيسية فيها (... فأكلنا ومشينا وحج وأقمنا بمكة سنة ثم إن النصراني مات ودفن بالبطحاء)[2] فجمع في هذه الجملة ما يستوعب زمنه سنوات من عمر البطل فالأكل والمشي والحج والإقامة بمكة سنة وموته ودفنه. كل هذا أجمل في جملة.

وكذلك قصة (الزجاجي والجنيد)[3] حين خرج إلى الحج وأعطاه الجنيد درهماً صحيحاً فلم يحتج إليه طول مدة حجه وحين عودته رغب في إعادة الدرهم إلى الجنيد، فيروي الراوي القصة على النحو الآتي: (... ولم أحتج إلى الدرهم فلما حججت ورجعت إلى بغداد دخلت على الجنيد فمد يده وقال هات...)، فمدة الحج وهي أشهر وطريق العودة من مكة إلى بغداد بحسب وسائط النقل القديمة هي طريق شاقة وسفرة طويلة مرهقة، لم تستوعب من الراوي إلا جملة ببضع كلمات فقط. لاغياً فيها تفاصيل الأحداث والوقائع التي من المحتمل أن تقع لأي مسافر وحاج في هذه الطريق الطويلة. والقصة الثالثة التي أجد الاستشهاد بها ذا مغزى وفائدة في هذه الفقرة من البحث. قبل أن نتطرق إلى الجانب الدلالي والوظيفي لحركة (المجمل) في زمنية القص الصوفي. القصة هي (الصبي والسمك)[4] والتي مر بنا تحليلها على موضوعة (المشهد) وتحمل هذه القصة ميزة كونها حكاية

---

(1) القشيرية/ 165-166.
(2) نفسه/ 166.
(3) نفسه/ 167.
(4) نفسه/ 170.

مجملة كثيرة الأحداث تتم في غضون يوم وليلة (من آذان الظهر حتى فجر اليوم الآتي) وكل هذه الأحداث جرت في مساحة عشرة أسطر كتابية صغيرة، فبعد ذهاب الأب والابن (الراوي)، لشراء سمك من السوق ولقائهم بالصبي الذي وقف في منتصف المسافة ليصلي في المسجد ويتبعه الولد وأبوه للصلاة وبعد الانتهاء حمل الصبي السمك ووصلا إلى البيت وقص الوالد خبر الصبي للوالدة فقالت: قل له حتى يقيم عندنا ويأكل معنا فقلنا له: فقال: إني صائم، فقلنا فتعود إلينا بالعشى، فقال: إذا حملت مرة في اليوم لا أحمل في اليوم ثانية ولكني سأدخل المسجد إلى المساء ثم أدخل عليكم فمضى فلما أمسينا دخل الصبي أكلنا فلما فرغنا دللناه على موضع الطهارة ورأينا أنه يؤثر الخلوة فتركناه في بيت فلما كان في بعض الليل كان لقريب لنا بنت زمنة فجاءت تمشي فسألناها عن حالها، فقالت: قلت يا رب بحرمة ضيفنا أن تعافني. فقمت فمضينا لنطلب الصبي فإذا الأبواب مغلقة كما كانت ولم نجد الصبي فقال أبي: – فمنهم صغير ومنهم كبير.

ثمة ضرورة دعت إلى إيراد القصة بأكملها لكي يتبين للقارئ مقدار كثافة الأحداث التي اشتملت عليها القصة وسرعة إيقاع توالي الأحداث، وتشذيب الثانوي واستخدامه لخدمة الحدث الرئيس والبطل القصصي الرئيس، فعبارة (قلنا له) عوضت عن حرفية قول الأم ودعوتها للصبي للأكل عنده. وعبارة (فلما أمسينا) دخول إلى زمن متقدم من دون تقديم تفصيلي للمدة الفائتة أو مجرياً أحداثها، أما قصة الفتاة المريضة ودخولها في أحداث القصة جعل مجرى الأحداث يميل إلى الكثافة أكثر والتوتر، فضلاً عن توجيه العناية والاهتمام لمركز الأحداث في القصة ألا وهو (الصبي) فيتم توظيف الأحداث الثانوية لخدمة حدث رئيس وماهية هذا الصبي الذي هو في هيئة فتى فقير وهو في الحقيقة ولي صالح وذو مقام وخطر.

فحاول الراوي في هذه القصة تكثيف عناصر السرد والسرعة لتوتير إيقاع الأحداث الكثيرة في مدة زمنية قصيرة. وهذه الصفة تسم النماذج الثلاثة التي اخترنا أن تكون تطبيقاً على مقولة الحركة الرابعة في الإيقاع الزمني في القصة الصوفية، أما في القص الاسترجاعي، فإن المنامات تكثر فيها صيغ السؤال والجواب سواء أكان الرائي شخصية في الرؤيا أم أنه الراوي الشاهد على مجرى أحداث رؤياوية فقط ينقلها المروي إليهم، كما مر ذلك في الحركة الزمنية الثالثة، لحاجة يجدها الراوي لإقناع سامعيه أما في قضية الإجمال فنجد حضورها ضئيلاً في الرؤى والمنامات ولهذا الأمر دلالة ومغزى أجدها في رغبة الرائي في كسب

ثقة المروي له وتصديقه لمجرى أحداث غيبية جرت في عالم الرؤيا. فلا ينفع هنا الإجمال والتكثيف الذي يضفي على السرد سمة الغموض والمجهولية التي تؤول طبعاً إلى عدم التصديق فرواية الرؤى تستلزم البسط والإطالة وتقصي التفاصيل بوصفها وسائل إقناعية يجد الحاجة إليها الراوي ماثلة ومطلوبة على الصعيد السردي.

من هنا، نجد أن عنصر التفاوت له حضور في هيمنة الحركات الأربع للإيقاع الزمني في القصة الصوفية، وهذا التفاوت طبيعي لأن دلالية القصص فرضت وجوده، ودعت إليه حاجة السارد الفكرية والنفسية من خلال احتساب وقع هذه الآليات في ذات المتلقي والعمل على استيفاء شرائط تأثيرها ووصولها.

ب- التّواتر

بعد مقولتي الترتيب والمدة والإيقاع الزمني في القصة، من الضرورة الوقوف عند مصطلح التواتر بوصفه مقولة تقع ضمن إطار البحث في زمنية القص. على الرغم من وقوع الاختلاف في عد التواتر مقولة زمنية أم أسلوبية على اعتبار أن التواتر هو علاقات التكرار بين الحكاية والقصة(1)، وهذا التكرار أو التواتر ذو طابع زمني وعددي أيضاً. لذا أكد (جينيت) على عده مظهراً من المظاهر الأساسية للزمنية السردية، ولا يمنع ذلك أن يكون مظهراً أسلوبياً يكشف عن دلالات مخصوصة موضعية أو ذاتية نفسية من خلال التقلب على المحاور الأربعة لعلاقات التواتر في السرد.

تنطلق محورية عمل هذه المحاور الأربعة لعلاقات التواتر من جهتين: الحدث، والقول من ناحية التكرار أو عدم التكرار.

وبعبارة أخرى تبسيطية أكثر يفصل (جنيت) المحاور الأربعة كالآتي:

1. تروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة.
2. تروي مرات عديدة ما وقع مرات عديدة.
3. تروي مرات عديدة ما وقع مرة واحدة.
4. تروي مرة واحدة ما وقع مرات عديدة(2).

---

(1) ينظر: خطاب الحكاية/ 129، ينظر: تقنيات السرد الروائي/ 85. ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة/ 225-226.

(2) ينظر: خطاب الحكاية/ 130-131، تقنيات السرد الروائي/ 86.

من خلال هذا التناوب التكراري بين الوقائع والسرد، يتم الكشف عن أهداف غاية في الأهمية والدقة بحيث تعين على استيعاب وتلقي مضمون القصة وطريقة سردها حيث يمتاز الراوي أو يجد نفسه مختاراً لمحور معين دون آخر في موضوع يختلف عن الأمر في موضوع آخر. وقد تكتشف قصة واحدة الأنماط الأربعة جميعها. يشير ذلك إلى حقيقة أن استخدام الكاتب لهذه الأنماط إنما يأتي لدواع ذاتية وفنية يجد لها حاجة في طريقة سرده للحدث. فتكرار الحدث الواحد عدة مرات يستدعي أن يلجأ المؤلف/ الراوي إلى تعديلات أسلوبية ولغوية وصياغات تعبيرية بحيث يصل إلى قمة أسلوبية يتوفر فيها عنصر الكثافة اللغوية في التعبير بعبارة واحدة عن شيء يتكرر حدوثه أكثر من مرة.

من هنا، أتت العلاقة بين زمنية البحث في عنصر التواتر في السرد، ومتعلقاته الأسلوبية. فثمة وظيفة فنية أسلوبية للتكرار، كأن تكون تأكيداً أو إلحاحاً. (وكان الراوي مسكوناً بفعل يعاوده فيشير إليه في أكثر من عبارة وبأكثر من صيغة، وقد يشكل هذا الفعل بؤرة محورية في بنية العمل القصصي)[1].

بناءً على ما تقدم، تتأكد ضرورة بحث موضوعة التكرار في السرد في ضوء متعلقاتها الدلالية الأسلوبية؛ لأن الراوي محكوم بالفكرة والمتلقي فهو يجند طاقاته لكي (يصل) إلى الفكرة أسلوباً وبأقصر درجة بلغة مؤثرة. و(يوصل) الفكرة إلى متلق متعطش، ملول، سؤول، ومثقف أيضاً. لهذا لا أجد خلافاً بين مقولة (زمنية) التواتر أو (أسلوبيته)، إذا ما وجهنا الأنظار إلى حقيقة كون العمل الأدبي التأليفي إنما هو إبداع متكامل يكمل بعضه بعضاً، ويفسر بعضه بعضاً، وكل مفصل من مفاصل هيكليته العامة إنما يعمل ويسير وفقاً لوظيفة يؤديها تفسر وجوده في النص، الغاية تفسير اللجوء إلى القرارات دون غيرها ولا وجود هنا لمعيارية تحدد سلفاً ما سيقوم به المؤلف إنما الأمر على العكس تماماً، تنظر إلى عمل الأديب وتشتق منه قوانينه.

ما عد أنموذجاً ينضوي تحت القصص الموضوعي، في قصة (الرجل المترف والرؤيا)[2] الذي عاش حياة الترف والسفه والطيش حتى أتاه البيان بشكل رؤيا تتكرر عليه كل ليلة تفزعه وهو بين خدمه ورجال قصره والمعزمين والراقين والأطباء. فنجد في القصة تكرار ذكر حضور الرؤيا المفزعة بوصفها حدثاً محورياً

---

(1) *تقنيات السرد الروائي/ 87.*

(2) *أخوان الصفاء/ 90-93.*

في القصة لأنها تكون سبب الصحوة والالتفات للأخطاء ومحاسبة النفس.

على صعيد القصة الصوفية فمن خلال النماذج المختارة للبحث، يلحظ أن النمط الأول في التواتر بشكل طبيعي هو الأكثر في الحالات التي لا تستدعي تكراراً، فتقول مرة واحدة ما يقع مرة واحدة كطالع قصة (الصبي والسمكة): (اشتهت والدتي على والدي يوماً من الأيام سمكاً) فالحدث وقع مرة واحدة– على الرغم من احتمالية وقوعه إلا أن في القصة حدث مرة واحدة– وعبر عنه بعبارة واحدة دون تكرار لأن الواقعة لا تستدعي تكراراً في أي نمط كان لأنها واقعة بسيطة يمكن لها أن تحدث مع أكثر الناس وبسهولة، هذا فضلاً عن أن دور هذه الواقعة في الحكاية لم يكن سوى محفز ودافع إلى نمو الأحداث واللقاء بذلك الصبي الذي هو محور القصة وجوهرها.

أما معكوس النمط الأول وهو رواية متعددة لما وقع مرات متعددة فيندر وجود هذا النمط في السرد لما يشتمل عليه من خاصية التكرار المؤدي إلى السأم والملال من لدن مروي له. فضلاً عن خاصية الإيجاز والتكثيف التي وجدناها في القصص الصوفي التي تدعو إلى الاختصار وعدم التفصيل أو التكرار؛ فما حدث أكثر من مرة بالإمكان روايته مرة واحدة إذا كان الحدث واحد في المرات جميعها. واللغة العربية والأسلوب العربي ميال إلى خصيصة الإيجاز والتكثيف فلا ترهل في جملته وكل زيادة في المبنى لا بد دعتْ إليها زيادة في المعنى سوّغت وجودها. هذا من وجهة نظر عامة تخص أسلوبية الخطاب العربي.

أما من ناحية خاصية تتعلق بالفن القصصي الصوفي فإن احتكامه إلى (غائية السرد) أكثر من تبنيه لمقولة (فنية السرد) فهو /الراوي الصوفي/ وإن كان أديباً سارداً حين روى القصص إلا أن هدفه كان هو المعنى والمغزى والدلالة وما تؤديه القصة من دلالات أخلاقية خاصة وتربوية ودينية عامة وتصوفية خاصة. وعلى عكس ذلك، وتأسيساً على ما سبق ذكره. نجد أن النمط الرابع هو الأكثر وروداً لوجود دواعي المعنوية إن يروي مرة واحدة ما وقع أكثر من مرة. وهذا ما يتناسب مع طبيعة الأسلوب العربي الذي يختصر الدلالات الكثيرة في أقل ما يمكن من الألفاظ. فحين يكون الحدث متكرراً ذاته في سبعة أيام مثلاً كقصة (الخواص في البادية) حين اصطحب أحد أصحابه بقوا فيها على حال واحدة[1] فلما كان اليوم السابع ضعف صاحبه فسأله الخواص عن حاله، فقال: ضعفت،

---

(1) القشيرية/ 171.

فقال لـه: أيمـا غلـب عليـك المـاء أو الطعـام؟ فقلـت: المـاء. فقـال: المـاء وراءك فالتفت فإذا عين ماء كاللبن الحليب فشربت...).

فحين كانت الحال واحدة في سبعة أيام والجوع والعطش والضنى، اختزل الراوي ذلك ولم يكرر القول سبع مرات إنما تبين ذلك واكتفى بذكر عدد الأيام وتحصلت المعرفة عند المتلقي أن الحالة ذاتها توزعت على الأيام السبعة جميعها فضلاً عن رمزية العدد (7) في الميثولوجيا الدينية الإسلامية وغير الإسلامية- فلان اليوم الذين حدثت منه إضافة في الأحداث وتجدد واختلاف، واستدعى ذلك ذكراً تفصيلياً عنه. وفي هذا إشارة رمزية إلى أن نهاية الخلق تمت في اليوم السابع وهو أجل كاف لأن يكون رمزاً للصبر والأناة، فالخالق عز وجل بكل جلاله وعزته وجبروته استغرق إنشاء الكون والخلق عنده سبعة أيام.

نستنتج مما سبق إن الطابع العفوي، ومراعاة الجانب الدلالي للحكمة القولية، والإحساس بكثافة الأسلوب العربي وإيجازه... هذه الأشياء والطوابع هي التي وسمت القصص الصوفي في موضوعة التواتر وأنماطه الأربعة، وبرزت حرية الراوي الصوفي في أن الدلالة اختارت أشكالها وليس العكس وهذه واحدة من أهم سمات صدق التجربة الإبداعية والأدبية.

■■

المبحث الثالث
صيغة السّرد

توطئة

استكمالاً لموضوع تقنيات السرد في القصة، تعرج الدراسة إلى فحص جانب مهم من تقنيات السرد وهو ما يعرف بـ الصيغة السردية أو هيئة السرد وما يتعلق بها من مفاهيم: المنظور والمسافة، والتبئير أو وجهة النظر. وكلها تتوحد في رصد الكيفية التي يروي بها الراوي ما يرى. أو سرد ما يراه من خلال وجهة نظره لا ناقلاً نقلاً فوتوغرافياً للحدث الحكائي. ومؤكد ما وجهة النظر هذه تتحدد بنوع العلاقة التي تربط الراوي بالقصة أو شخصياتها أو أحداثها. وكذلك ماهية الراوي نفسه وموقعه من عملية السرد من حيث الحضور (شاهد على الأحداث) أو الغياب (يروي ما يراه من دون علم بما سيجري ولماذا جرى).

تحت مقولة هيئة السرد تختفي علاقة جدلية وحيوية أيضاً بين (المؤلف) و(الراوي)؛ فالمؤلف يختفي تحت جلباب الراوي وينطق بلسانه هو فيكون الراوي وسيلة تقنوية تحت تصرف المؤلف يصرف من خلالها وجهة نظرة (المؤلف) حتى كأن الراوي هو الروح الناطقة للمؤلف. لهذا قيل أن (تقنية الراوي الشاهد في السرد الروائي تعادل تقنية آلة التصوير في العمل السينمائي، والوظيفة في كلتا الحالتين هي التقاط المرئي ونقله إلى القارئ أو المشاهد)[1].

ولعل مقولة هيئة السرد من المقولات المهمة في علم السرد الحديث[2] لأنها كشفت عن جانب مهم وأساس في طرائق السرد القصصي والروائي حين ميزت

---

[1] *تقنيات السرد الروائي/ 90.*
[2] *خطاب الحكاية/ 177.*

بين المؤلف والراوي من جهة، وكشفت عن البعث الذاتي في سرد الأحداث، فالمؤلف لا يمكن أن يكون موضوعياً لأن العمل الأدبي الذي يسرده إنما يصل إلى متلقيه من خلاله هو فلا بد أن يكون مطبوعاً بروحه ووعيه ودرجة ثقافته ومواقفه تجاه الأشياء الواعية منها وما يستنبطه عالم اللاوعي العميق. واشتقت كلمة (صيغة) من (mode) التي يدل معناها النحوي على أشكال الفعل المختلفة التي تستعمل لتأكيد أمر مقصود، وللتعبير عن وجهات النظر المختلفة، إذن فهي القدرة على رواية ما يرى وطرق ممارسته من وجهة نظر معينة، وهي عند (جينيت) تعني (شكل الخبر السردي)[1] ودرجات تمثيله للحكاية فهي تفيد معرفة كمية التفاصيل ومستوى المباشر ودرجتها، وبعد المسافة التي تفصل بين الراوي والحدث، فضلاً عن تنظيم الخبر المختار للرواية، بمعنى تحديد المسافة الفاصلة بين الراوي والحدث والحدث رؤية ومكاناً وموقفاً. فكان هذا المفهوم مسهماً في حل إشكالية موقع المؤلف والراوي في عملية السرد بين الذاتية والموضوعية، فالموضوعية الصرف لا وجود لها في العمل الأدبي إذا كان المقصود بالموضوعية التجرد التام وعدّ الأدب شهادة لغوية يدلي بها المؤلف. ولا الذاتية المحضة التي تتجوهر حول الذات وعنها. إنما تتم عملية السرد (عن طريق) الذات وليس (عنها)، فالذات المبدعة هي صاحبة الرؤية وهي المتصرف في توجيه عناصر القص في ضوء البواعث والمحفزات والأهداف.

لهذا كان مصطلح (المنظور) أهمية خاصة في بحث هيئة السرد لأنه يتقصى ذلك (الاختلاف) في وجهات النظر الأمر الذي يسهم إسهاماً فاعلاً في علاقة المرسل/ المتلقي منطلقاً من النص ويحيل إليه[2]، وعلى الناقد أن ينطلق من قناعة كون المؤلف القاص فناناً، من هنا كانت الضرورة قائمة على فهم أسلوبية هذا الفنان من خلال نصوصه وتصوراته التي أنجز بها أعماله، وهذه الأعمال والنصوص هي مخلوقات هذا الفنان وتجسدات قدرته وإبداعه، فما عليه هو الفعل والخلق ثم يأتي الناس بعد ذلك ليتأولوا ويتفحصوا ويتذوقوا. لهذا نظر بعض النقاد الفرنسيين إلى وظيفة السارد في القصة كفعل الخلق الإلهي فيقول (يجب على السارد أن يقلد الله في إبداعه، أي أن يفعل ويصمت)[3] يذكرني هذا

---

[1] حيث عدت (فريدمان) وجهة النظر أنها إحدى التصورات النقدية الكثيرة (أهمية لدراسة الرواية)، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير/ 10.

[2] ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة/ 220، والتحليل النقدي والجمالي للأدب: عناد غزوان/ 8.

[3] نظرية السرد/ 19.

القول بالحديث القدسي (كنت كنزاً مخفياً، فأحببت أن أُعرف، فخلقْتُ الخلق لكي أُعرف).

من هنا كانت عملية الخلق الأدبي عملية موجهة إلى متلق مفكك لسننها موئل لدلالاتها لذا كان حضور المتلقي في النص هو الإطار الذي يجب أن ينطلق منه الناقد في تسبيب استخدام بعض التقنيات دون غيرها، من كاتب لآخر ومن نص لآخر، منطلقين في حقيقة الفارق المهم بين الحكاية والسرد، فما دامت القدرة قائمة على كتابة الحكاية الواحدة بملايين الطرق والأساليب والاتجاهات، فإن الحاجة لا شك قائمة في الحديث عن مفهومات (المسافة) و(المنظور) وتمنظراتها الإجرائية، بوصفها جميعاً يشكّلان مظهراً من مظاهر (الأدبية) في النص القصصي. وباجتماعهما يتشكل ما يعرف بـ(الصيغة السردية) التي تشكل الجانب الثاني من منظومة البحث في السرديات، وهو ما يطلق على الكيفية التي يتم بها سرد ما يحكى في القص من معلومات. فالقصة تبث للقارئ بشكل مباشر أو غير مباشر مع المحافظة على (مسافات) تختلف في قربها أو بعدها من حالة إلى أخرى. يكون الراوي متحكماً بكم ودرجة المعلومات التي يبثها تبعاً لدرجة معرفة الشخصيات المشاركة في الحدث بها..

حيث يقوم ما يعرف بـ(الرؤية) أو (وجهة النظر) أو (نقطة الرصد) بتحديد منظور الأحداث المروية[1].

من هنا، برز في موضوعة الصيغة السردية، مصطلحان في صيغ السرد هما: المسافة (distance) والمنظور (perspective) تتحدد على أساسهما المعلومات التي يقدمها النص السردي. وفيما يأتي عرض اصطلاحي مع استيفاء الجانب الإجرائي على متون القص الصوفي.

1-المسافة السردية:

مصطلح يعنى بتحديد البعد الذي يفصل بين الفاعل والمشاهد أو بين الراوي والقائم بالحدث. وهذه المسافة هي التي يستند إليها (منظور) الراوي في وجهة نظره التي يروي المروي في ضوئها. والمسافة السردية من المصطلحات السردية المهمة ولا يعني ذلك أنها تخص الحقل السردي فقط إنما تدخل في فن الرسم

---

[1] ينظر: *بلاغة الخطاب وعلم النص/ 305*.

والتشكيل والسينمائيات والبلاغة والتصوير أيضاً[1]. ويرى (جينيت) أن أول من كان قد تناول هذه المسألة هو أفلاطون في جمهوريته، وهو يتحدث عن الشاعر حين يكون بين صيغتين سرديتين ساعة يكون المتكلم هو الشاعر نفسه[2]، ودعا ودعا أفلاطون هذه الصيغة بـ حكاية خالصة، حين يبذل الشاعر جهوده ليحملنا على اعتقاد بأنه ليس هو المتكلم، بل شخصية ما، وما عدا ذلك من الأقوال فيسميه أفلاطون محاكاة. وعلى الرغم من كون وقفة أفلاطون لا تتعلق بالنص السردي. إلا أن سلامة النظر إلى جهة الراوي، يمكن أن تكون أول بادرة إلى تقصي هذا الجانب بشكل أكثر تحليلاً وأكثر دقة. كما حدث في أميركا وانكلترا نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين حين تأصلت أساسيات نظرية الرواية على يد هنري جيمس وتلاميذه وبخاصة في مصطلحيه: العرض والقول، ففرق بين تمثيل النص ومحاكاته، وروايته. والقول إنما هو لغة واللغة تدل وترمز وتشير دون أن تقلد وتحاكي.

من هنا، كان لزاماً التمييز بين مقولتين وصيغتين في السرد:

(حكاية الأحداث وحكاية الأقوال)[3]، وتتم الصيغة الأولى بسرد المقاطع غير غير الحوارية في القصة التي إذا ما أعيدت كتابتها (روايتها) من الناقد أو أي قاص آخر، لأمكن اختزال عدد الكلمات إلى حد كبير من خلال تحكم المؤلف بنمط أو تحديد مجالات القص وتكثيف الحدث والتركيز على المهم من الأحداث. وفيما يأتي إجراء تطبيقي على هذا التحكم بالسرعة السردية على الطريقة التي اصطنعها أفلاطون مع النص الهوميري[4] فلو أخذنا- على سبيل المثال- قصة (عطاء الأزرق وجراب القمح)، وطبقنا عليها طريقة أفلاطون لظهرت على النحو الآتي:

رواية المؤلف	رواية الباحثة
(دفعت إليه امرأته درهمين من ثمن غزلها ليشتري الدقيق فخرج من بيته فلقي جارية تبكي فقال لها: ما بالك؟ فقالت: دفع لي مولاي	دفعت إليه امرأته درهمين ليشتري لهم دقيقاً، فوجد في الطريق جارية تبكي أضاعت درهمين دفعهما إليها

(1) ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة/ 203) وبلاغة الخطاب وعلم النص، 306.

(2) خطاب الحكاية/ 678.

(3) ينظر: خطاب الحكاية/ 180-183.

(4) ينظر: نفسه/ 180.

مولاها، وقضى عطاء نهاره إلى ما بعد العتمة في حانوت صاحبه النجار شاكياً له حاله وخوفه من سوء خلق زوجته فدفع إليه جراباً فيه نشارة إذ لا يساعده الإمكان في شيء آخر. فحملها إلى داره وإذا به حين يعود إلى بيته ليلاً يجدهم يخبزن خبزاً مما كان في الجراب من دقيق...	درهمين أشتري لهم شيئاً فسقطا مني فأخاف أن يضربني. فدفع عطاء الدرهمين إليها ومر على حانوت صديق له ممن يشق الساج وذكر له الحال وما يخاف من سوء خلق زوجته. فقال له صاحبه: خذ من هذه النشارة في هذا الجراب لعلكم تنتفعون بها في سجر التنور إذا ليس يساعد في الإمكان في شيء آخر، فحمل النشارة وفتح باب داره ورمى بالجراب ورد الباب ودخل المسجد إلى ما بعد العتمة ليكون النوم أخذهم ولا تتطيل عليه المرأة. فلما فتح الباب وجدهم يخبزون الخبز...)[1]

يتضح الفارق بين الروايتين من حين المسافة السردية المستغرقة في فضاء اللغة (91 مفردة مقابل 57 مفردة بين الروايتين) ويحدث مثل هذا التكثيف من خلال حذف فضول الكلام ونوافله كالأوصاف وشرح الأسباب، وكلام النفس والحوارات، والتكرار بغية التوكيد... وهكذا، وهذا لا يعني بحال، عدم حاجة السرد إلى هذه النوافل؛ فهي تؤدي وظائف سردية ودلالية لها أهميتها على الصعيد الفني والموضوعي والبنائي في أي قصة فهي تدخل في تشكيل مكونات البنية السردية، والوظائف والمحفزات والزمن أيضاً. إلا أن المقصود به هنا هو إيضاح ذلك الجانب النسبي الذي يشخص في كل عملية سرد لأي حكاية فهذه النوافل هي مهيمنات أسلوبية السارد التي لا تشبه بالضرورة، أي سرد لسارد آخر. فهو يروي حدثاً من خلال نظره هو.

ولعل اقتراب صيغة السرد الصوفي من رواية الخبر أو الحادثة من حيث التركيز على الخبر الرئيس والحدث المركزي وربط المكونات الأخرى بخيط سردي يؤول إلى مهمة لها علاقة بالحدث المركزي،.. هو الذي يجعل صيغة حكاية الأحداث تميل إلى التركيز على الحدث وليس اللغة، وعلى الفحوى وليس التقنية إلى حد ما، لا كما نجد ذلك معكوساً في القصص الروائي الحديث الذي يعمد وسائل تقنية للتأثير وإبراز أسلوبيته التي تطيل السرد لا لغاية تخص أحداث

[1] *القشيرية/ 168.*

الرواية قدر ما تخص براعته الأسلوبية، وذكاء إدارته لآليات عمله السردي[1].

أما (حكاية الأقوال)[2]، فهي تخص طرائق سرد المشهد والحوار وتفاصيل الحدث الخاص المنقول بلفظه من على لسان الشخوص بوصفه حكاية عن الحوار الفعلي الذي تداولته الشخصيات فعلاً في الحكاية. والراوي في هذا النوع من الحكاية يحول الخطاب السردي إلى أقوال سواء أكان منها مونولوجاً داخلياً أو حواراً خارجياً مسموعاً. وفي هذا اللون من الخطاب يفترض الراوي تطابقاً بين الواقعة المشهدية الفعلية وسرعة الخطاب المعبر عنها، ويكون في إمكان السارد أن يكتفي باختزال الحدث وتكثيف العبارة من خلال حذف الأقوال الحوارية بين الشخصيات لتتكثف في بضع جمل تشير إلى الحدث إجمالاً. لكن الراوي في هذا اللون من الحكاية، يهدف إلى جملة مرام من أن التناسب بين كمية البيانات (الأحداث) والأدنى من المرسل إلى المتلقي، يميل بدوره إلى مشكلة الزمن في السرعة السردية، لأن كمية المعلومات تمضي في اتجاه واحد معاكس لسرعة الحكاية، لهذا ميز (جينيت)[3] بين ثلاث حالات للخطاب الملفوظ أو الداخلي للشخصيات في السرد وهي:

1-خطاب مسرود أو محكي وهي الأكثر بعداً والأكثر إيجازاً فالراوي يجمل الفكرة ويستغني بذلك عن حوار الشخصيات.

2-خطاب منقول بأسلوب غير مباشر، سواء ما كان حواراً داخلياً أم ملفوظاً كأن تقول: قلت لصديقي أنه علي القيام بأمر ما، أو خطر في بالي أن أقوم بهذا الأمر... ميزة هذه الحالة أنها لا تضمن نقلاً حرفياً للحكي.

3-الخطاب المنقول وهو محاكاة خالصة للحكاية الشخصية فيه تتحدث بنفسها عن نفسها خلال الحكاية الأقوال تفصيلاً وكأنه يلتقط مشهداً واقعياً جرى بين الشخصيات، ونستطيع إجمال بعض هذه المرامي في اللمحات الآتية:

1-أن الراوي يناور في هذا الأسلوب لكي لا تأتي صيغة السرد على

---

(1) ينظر: خطاب الحكاية /182/183، وبناء الزمن في الرواية المعاصرة/ 157.

(2) ينظر: نفسه/ 183.

(3) نفسه/ 185-186. وبلاغة الخطاب وعلم النص/ 306-307. وعودة إلى خطاب الحكاية/ 63.

شكل واحد وطريقة واحدة تؤدي إلى السأم.

2-كسب تصديق المتلقي، المروي له من خلال نقل (حرفي) لواقعية المشهد وكأنه (يمثل) أمامه وبسيناريوه الخاص.

3-دافع جمالي تذوقي يوحي بسعة خيال الراوي وقدرته على التقمص، وكلما كان هدف الراوي محاكاة الواقع إلى أقصى درجة ممكنة كان التزامه أكثر بحكاية الأقوال.

ويبقى عنصر المناوبة والمناورة أو ما يسمى بـ(تعدد الصيغ) هو الأهم في توجيه السرد هذه الوجهة. وكلما تنوعت صيغ السرد وتعددت، كان أدعى إلى نجاح عملية السرد، وتفوق القصة فنياً وتذوقياً. في القص الصوفي يتوفر النوعان على حضور واضح في نماذج كثيرة منه، فكلما وجدت حكاية الأحداث كذلك توجد حكاية الأقوال، فيلجأ الراوي إلى التنوع الأول لاختزال بعض المواقف والأحداث وصولاً إلى الحدث المركزي، ويكون استخدامه للصنف الثاني أحد الدواعي المهمة لكسب تصديق المتلقي وتفاعله مع مضمون القصة، إذا ما نقلت له- حسب رواية الراوي طبعاً- نقلاً مشهدياً حرفياً وكان الراوي شاهداً على الحدث فنقله بجمله، وعباراته، وحواراته ووقفاته... ويغلب نوع حكاية الأقوال على القصص الذاتي والاسترجاعي، أما حكاية الأحداث فتغلب على القصص الموضوعي. ولا يعني ذلك خلوها من النوع الأول، فالنوعان من الرواية يتوزعان على مجمل الأنواع القصصية الصوفية بوصفه أسلوباً فنياً تقنياً يملك زمامه الراوي.

2-المنظور:

تأتي دراسة (المنظور) من حيث كونها ضرورة متعلقة بدراسة البعد أو المسافة السردية، وهي قضية لها قدرها من الأهمية لكونها تكشف عن مستويات عرض الحكاية من خلال موقعية الراوي بإزاء الحدث والشخصيات، هذا على الصعيد المنهجي، من وجهة نظر فلسفية ثقافية عامة، نجد أن عقلية الإنسان تتحكم إلى حد كبير في تجسيد المجردات أو محاكاة التجسدات، فيظهر البعد الذاتي النسبي الخاص الذي يطبع بميسمه العمل المحكي. والإنسان لا ينقل الحدث (كما هو)، إنما ينقله (كما شاهده هو).. أو المقدار الذي استوعبه منه وهذا يسوغ (اختلاف) الرواة لحدث (واحد). وهذا أمر تتوفر عليه مجمل نواحي الحياة وميادين العلوم الإنسانية التي يدخل الاجتهاد والبعد الذاتي في فهمها

وتحليلها ونقلها.

ويقصد بالمنظور أو وجهة النظر اصطلاحاً نقدياً بأنه (حيلة تقنية، ووسيلة للوصول إلى أهداف أكثر طموحاً، وهي الوسيلة التي في متناول المبدع ليكشف عن نواياه الخاصة لكي يؤثر في الجمهور (حسب رغباته). ولا يحكم على هذه التقنية إلا من خلال علاقتها بالمفاهيم الأكثر عمومية للمعنى والأثر الذي استخدم لتحقيقه[1].

ويبدو أن هذه الضرورة العامة والخاصة، هي التي دعت إلى اهتمام الدارسين والمنظّرين لمشكلة المنظور عند تحليلهم للتقنيات السردية كما يرى ذلك جينيت[2] حين عرض للنظريات التي سبقته وبخاصة نظرية (بروكس وارين) الانكليزيين حين عرضا لمصطلح (وجهة النظر) تحت تسمية (البؤرة السردية) وهي تسمية موفقة على رأي جينيت- والإجابة على سؤال مهم: من الشخصية التي توجه وجهة نظرها المنظور السردي؟ أو من الرائي؟ ومن المتكلم؟، فوضعا تنميطاً رباعي الأطراف ومجدولاً بحسب موقع المنظور داخلي أو خارجي والمستوى الثاني يتصل بالشخصية الراوية على أساس غياب الراوي أو حضوره في الحدث. فيتحدد موقع البؤرة والمنظور وتبع هذه النظرية مقولات أخرى كثيرة عرض لها جينيت[3] نظراً للارتباط القائم بين الصيغة والصوت أي بشخصية الراوي، فلا بد أن يقوم هناك تنويع سردي يمزج بين الصيغة والصوت، لهذا قر قرار (جينيت) على التعامل بثلاث مصطلحات توفر هذا المزج، وتغطي مجمل الصيغ التي يتبناها أي راوٍ سواء في القص القديم أو الحديث. وهي: ونصطلح عليها بتسميات الفرنسي (بويون):

1-الرؤية من الخلف، وتسمى باصطلاح النقد الانكلوساكسوني بـ(الراوي العليم) تكون فيه الشخصية الراوية محيطة علماً بكل الأحداث لهذا يرمز لها بـ(الراوي > من الشخصية).

2-الرؤية مع، يكون الراوي معرفة فيها تتساوى معرفة الشخصية ويرمز لها (بالراوي = الشخصية).

3-الرؤية من الخارج، يكون الراوي فيها أقل معرفة من الشخصية ويرمز لها

---

[1] ينظر: نظرية السرد/ 38، ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة/ 220-221.

[2] خطاب الحكاية/ 198.

[3] نفسه/ 199-210، وبلاغة الخطاب- 309.

بـ(الراوي < الشخصية).

وفق هذه المصطلحات يمكن تحديد بؤرة سرد كل نمط رؤيوي منها. فكان النوع الأول: قصة معدومة البؤرة والثاني: قصة مبأرة، والنوع الثالث: قصة ذات بؤرة خارجية حيث يمارس البطل أعماله من غير أن نعلم نواياه وأهدافه ومشاعره.

إن ما قيل في موضوعة (المسافة السردية) يصح ذكره هنا من حيث أن القصة الواحدة لا نفترض أن يتصيغ منظورها السردي على نمط واحد، وهذا دليل مرونة، وطبيعة نقية عند المؤلف، فهو يتقلب بين هذه الصيغ بحكم حاجة السرد إليها أو إحساسه بحاجة السرد إليها مما يثبت في النهاية السمة الأسلوبية الخاصة التي تميز سرداً عن آخر.

وفق هذه الرؤية التي تؤمن أن مضامين الأشياء وأهداف الخالق هي التي تفرض شكلية الأشكال، فلا نملي قناعات ونخلق منها قانوناً، إنما ننظر في طبائع الأشياء، وتختلف في تأويل أسباب اللجوء إلى تلك الأشكال اعتماداً على الغايات والفحوى والدلالة. فعلى صعيد القص الصوفي، نجد أن بؤرة السرد في منظور الراوي وموقعه من شخصياته والأحداث، ذات صفة مهيمنة يحددها النوع بمعنى أن الأنماط الثلاثة التي اقترحناها نموذج إجرائي للدراسة، قد تشكلت وفق المنظور الذي يتخذه الراوي من مرويه: ذاتي وموضوعي واسترجاعي، وعليه تكون البؤرة السردية تابعة لنمط القص ونوعه.

جدول رقم (5)

موقع البؤرة السردية ضمن أنماط القصة الصوفية

الأنماط البؤرة	الذاتي	الموضوعي	الاسترجاعي
الرؤية من خلف	أكثر	أكثر	أكثر
الرؤية مع	أكثر	أقل	أقل
الرؤية من الخارج	أقل	أقل	لا توجد

هذا المخطط يبين بلغة مكثفة نسبة تحديد وجهة النظر في الأنماط السردية. ولكن أسباب اختلاف هذه النسب وتفاوتها، يعود إلى القراءة والتأويل التي يمارسها: الراوي أولاً من خلال تحديده لزاوية نظره وموقعه من الأحداث والشخصيات من ناحية الحضور والغياب، ثم يمارسها القارئ/ الناقد معتمداً على واقع النصوص، وما يمكن استشفافه منها استنتاجاً وتأويلاً. ففي القصص الذاتي

مثلاً، يظهر واضحاً أن أسلوب الراوي العليم الذي يدرك جميع الأشياء هي الزاوية التبئيرية المهيمنة في هذا النمط، لأن القصص الذاتي إما يكون بلغة الأنا– الراوي نفسه، وهو في سرده إنما يقص شيئاً قد وقع له فامتلك زمام العلم به. أو أن يرويه عنه شاهد رافق الصوفي أو كان واحداً من شخصيات الحدث، فرؤيته قريبة من رؤية البطل نفسه. وكذلك الرؤية (مع) حين يكون الراوي حاضراً لكنه ليس عليماً، وهذا يوجد بكثرة بسبب نظام التلمذة الصوفية، فلكل صوفي مريدون وتلامذة ومؤيدون، يراقبون تجربته، ويتحرون حركاته وسكناته لأنه نموذج مجسد للفكرة الصوفية.

أما القصص الموضوعي فلا وأن يلائمه شكل الرواية بصيغة (الراوي العليم). فهي حكاية مصنوعة، متخيلة في الغالب– لأهداف حكمية لا يعلم أسرارها وأحداثها وتطوراتها إلا الراوي، أما القصص الاسترجاعي فهو قريب الشبه بالنمط الأول الذاتي، لهذا فالراوي /الرائي فيها هو البطل والشاهد معاً على أحداث الرؤيا/ الحكاية. لهذا لا يمكن أن تكون معرفة الراوي بالحدث من الخارج أو أقل من الشخصية بسبب ذلك الازدواج في الأدوار والمهمات، ويظهر في نوع آخر من الرؤى والمنامات بأن (يُرى) فيها البطل في منام من قبل آخرين، تكون الرواية فيها بمعية البطل/ المرئي وليس الراوي/ الرائي إلا شاهداً متزامناً مع الأحداث ينقل ما يراه (في رؤيا) بحسب المقدار الذي تمنحه إياه الشخصية الرئيسية. فهو شخصية ثانوية في داخل الرؤيا، وراوٍ في عالم اليقظة.

نخلص من هذا، إلى تقرير حقيقة استنتاجية تؤكد أن وجهة النظر التي يتبناها الراوي هي التي تحدد نمط المنظور وصيغته التي لا بد أن تتسق وتتناسب مع طبيعة النص ومراميه ودلالاته.

3-تعددية الصيغ:

تمت الإشارة في فقرة سابقة إلى أن عنصر المرونة في تنوع الصيغ السردية والأصوات في القصة، يعد من المظاهر المحمودة في مستويات السرد في القصة الواحدة تدعو إليه ضرورات نصية تشير– فيما بعد– إلى الوظائف التي من أجلها سرد السارد على تلك الصيغة أو على غيرها– سيكون لها موضع خاص في هذا الفصل تستوفي فيه وظائف السارد– وقد عني بمسألة تعدد الصيغ ووظيفتها في سياق السرد الدارسون وأصحاب المناهج، فـ(سارتر) مثلاً يرى: أن المحكي المبهم الضمير ينزع إلى الميل ببساطة إلى الرزانة واحترام حرية الشخصيات. حين يبدو

السارد فيها جاهلاً بنيات شخصياته وأفكارهم[1]. أما على الصعيد السير-ذاتي فلا وجود لداعٍ إلى احتجاب السارد لأن القصة أساساً هي كشف عن الذات تعني بالواقع الفعلي الذي يرغب السارد بسرده، فيكون موضع التبئير مركزاً على وظيفته سارداً وليس بطلاً. على هذا فهو متوزع بين ذاكرة الفاعل وذاكرة السارد في تنظيم الخبر السردي. وبحسب موقع الشخصية وعلاقاتها بالسارد فالخبر السردي يمكن أن يبث بأشكال وصيغ أربع:

1-أن تكون الشخصية لسان حالها.

2-أن يقدم الشخصية شخص آخر في القصة.

3-أن يقدم الشخصية سارد.

4-أن تقدم الشخصية نفسها بنفسها والسارد والشخصيات الأخرى جميعاً[2].

وترتبط صيغ السرد وأشكاله بموقع التبئير في السرد، فعلى أساسه يتحدد صوت السارد للشخصيات. وتعدد هذه الصيغ لا يمنع تداخلها وتفاعلها في خبر سردي واحد بل يكون ذلك أدعى إلى تفنن السارد في إدارة عناصر النص وشخصياته وأحداثه، فضلاً عن أن مقدار تقبل المروي له والمتلقي يكون أكثر استجابة وتفاعل وتأثر[3].

وكثيراً ما ترد في القص الصوفي صيغة سردية تبدأ بـ(الراوي)- (حكي أن)، (قيل أن...) (سمعت أن فلاناً...)... الخ، فيعرض لنا نفسه واسطة لتشخيص ماهية (السارد)، ثم يسلم زمام السرد إلى السارد ليسرد الحكاية بلغة الأنا- على أكثر النماذج الصوفية- مضامين الخبر السردي وشخصياته وحوارها، وليس ضرورة أن يكون السارد بطلاً، إنما يجوز كونه أحد الشخصيات المحاورة للحدث أو الملازمة للبطل، كقصة (الصبي والسمك)[4] فالراوي أبو عبد الله ابن الجلاء يسلم قياد السرد إلى إحدى شخصيات الحكاية وهو ابن صاحب الدار الذي ضيف الصبي الصوفي حين اكتروه ليحمل لهم السمك إلى الدار، فتمر جميع الأحداث إلينا من منظور هذا الابن/ السارد الذي يعلم علماً محيطاً بجميع الشخصيات والأحداث والأقوال والنيّات وحديث النفوس. وبدا التعدد في صيغ السرد على نحوٍ

---

(1) ينظر: نظرية السرد/ 76.

(2) ينظر: في نظرية الرواية/ 176، خطاب الحكاية/ 208، وعودة إلى خطاب الحكاية/ 50-51.

(3) ينظر: نظرية التلقي مقدمة نقدية/ 106-108، ونقد استجابة القارئ/ 51-53.

(4) الرسالة القشيرية/ 173.

أكثر وضوحاً في رؤيا الوهراني في مواضع متعددة:

أ-راوٍ عليم يستهل السرد بـ(فغلبته عينه بعد ذلك فرأى فيما يرى النائم...)[1].

ب-يبدأ السرد مع السارد الذاتي[2].. (فخرجت من قبري أيمم الداعي إلى أن بلغت إلى أرض المحشر...).

جـ-متن الرؤيا ينصب في قالب (الرؤية المصاحبة) عن طريق نقل الحوارات والأقاويل والهواجس في لحظات الفزع الأكبر.

وكذلك الأمر في القصص الموضوعي، فإنه يتراوح بين السرد من السارد العليم، والرواية المصاحبة في نقل (أو تخيّل) الحوارات والأحداث التفصيلية والمجملة التي تشير إليها رموز القصص الموضوعي.

4-وظائف السارد:

يستقرئ (جينيت) خمس وظائف يؤديها السارد في تنظيمه وإدارته للحدث السردي، بحسب نموذجه الإجرائي[3].

والوظائف هي:

الوظيفة السردية، وظيفة الإدارة، وظيفة الوضع السردي، والوظيفة الانتباهية أو التواصلية، والوظيفة الأيدلوجية.

هذه الوظائف الخمس المستنبطة من النموذج الإجرائي الذي اعتمده (جينيت)، لا يفترض وجودها معاً[4]، فقد تستغرق وظيفة واحدة مجمل الحدث السردي لحكاية ما، ولكن التنوع دليل حرية السارد في تأدية مهمات متعددة في إمكانها الارتفاع بمستوى النص القصصي إلى مستوى النص المفتوح الذي يقبل التعدد والتنوع في الاستجابة والقراءة والتلقي، فيكون بذلك قد اكتسب صفة السهل الممتنع في كثرة متلقيه واختلاف مستوى تلقيهم.

في القص الصوفي تطغى (الوظيفة)[5] الفكرية الأيديولوجية في توجيه

---

(1) *القشيرية/ 170.*

(2) *منامات الوهراني/23.*

(3) *ينظر: خطاب الحكاية/ 264-265.*

(4) *نفسه/ 265.*

(5) *مصطلح (الوظيفة) هنا يقصد به المهام والأعمال التي ينهض بها السارد في العملية السردية، وهي مرتبطة بالغاية من السرد. أما (الوظيفة) بالمصطلح الخاص بـ(فلاديمير بروب) فله دلالته الخاصة تمت دراستها*
←

عناصر القص، ونيّات السارد، وإدارة آليات السرد لكي تتبنى الفكرة الصوفية وتحمل محتواها الروحي والوجداني والعرفاني لكي تكتسب القيمة الإقناعية المطلوبة من لدن المريدين وسالكي الطريق الصوفي، من هنا ارتبطت (الوظيفة الأيديولوجية) بـ(الوظيفة التواصلية) ففي التجربة الصوفية هناك شيخ ومريد وهذا لا يمنع وجود الوظائف الأخيرة وكل ما يصدر عن هذا الشيخ هو محط اهتمام واستلهام وتدبر وتقليد من المريد. فكانت القصص والحكايات والسير القصيرة واحدة من وسائل (التعليم الصوفي. ليستضيء بها المريد في أثناء سلوكه. الطريق ليتدبر عثراته ومخاطره، بله حلاوته ويقينه.

إن تفاعل وانسجام الوظيفتين الفكرية والتواصلية، عند السارد في القصة الصوفية، يشكل نظرة إجمالية للقص الصوفي بشكل عام يؤطر التفكير الصوفي اعتمدها البحث في مجرى فصوله ومباحثه السالفات، فإن (السارد) في القصص الصوفي الذاتي) يأخذ مهمة مركزية؛ فيكون السارد هو الموجه للأحداث والمتابع واللولب الذي تتمحور حوله الأحداث ومن أجله- في حالة كون السارد سارداً ذاتياً أو سارداً عن سواه في أعلام التصوف ومشايخ الطريقة، نجد هذه الوظيفة المركزية مهيمنة على أغلب القصص في حكايات الرسالة القشيرية التي ضمنت الكم الأكبر في أقاصيص التصوف.

أما في القصص الموضوعي، فإن شخصية (السارد) تتحد مع (الراوي) في عملية السرد، فيكون السارد هو القائد بوظيفة (الإدارة) وتنظيم كيفية سرد الأحداث، فهو الراوي العليم الوحيد، وتتجلى فيها أيضاً الوظيفة التواصلية بفعل وجود (مسرود له) داخل الحكاية كما في قصص الطير، وأخوان الصفا، و(مروي له) خارج الحكاية (القارئ أو المتلقي)، يختلف الأول عن الثاني، في أن (المسرود له) في الحكاية هو شخصية فيها يشهد بعض أحداثها ولا يعي مغزاها الرمزي والتأويلي فيقوم الراوي/ السارد بفك شفرات القصة، وهذا ذاته ينتقل تلقائياً إلى (المروي له). وهذه التفاتة ذكية من لدن (السارد) الصوفي، في التوجه غير المباشر للمروي له احتياطاً لمنازع النفس الإنسانية في نبوها عن الأمر المباشر والنهي المقرع، والإفهام أو إشهار جهلها بأمر من الأمور. فتتسرب إليه الحكمة أو النصيحة أو المعلومة بطريق غير مباشرة بينما، هيمنت الوظيفة الفكرية على قصص الرؤى والكرامات بشكل واضح؛ لتوجه اهتمام السارد صوب الموضوعة

في موضعها في البحث ضمن الفصل الثاني.

الدقيقة التي يمتاز بها (المرئي) أو (صاحب الكرامة) وليس ثمة تعارض بين الفكر والطابع التخيلي في قصص الرؤى والكرامات لأن فلسفة الرؤيا والكرامة عند المتصوفة تتركز في أن المتصوف في هاتين الحالتين المخصوصتين تتكشف فيهما درجة وصوله، ومستوى صفائه، ومرتبة من المحبوب؛ فالرؤيا والكرامة لحظتان يتحد فيها الغيب بالعيان.

وتبرز الوظيفة التواصلية في قصص الرؤى والمنامات التي تعتمد إيقاع (المشهد) بحضور (المسرود له) وحوار متبادل يكشف عن دلالات الرؤيا أو الكرامة أو أسبابها ومكانة صاحبها.

■■■

الخاتمة
نتائج البحث وأفق المستقبل

لكل مطاف ختام، ومطاف هذا البحث حطت رواحله عند هذه الورقة التي تحاول إيجاز أهم ما خرجت به الأطروحة من نتائج، وما وقفت عليه من فوائد، بحسب ترتيب مفاصل البحث التي ترتبت على وفق التدرج المنطقي الذي تفرضه طبيعة المنهج المتبع، والنتائج تفصح عنها الإضاءات الآتية:

1-إن اختلاف المناهج الحديثة وتنوعها وتشعب مداليل مقولاتها هو نتاج تفكير، وخلاصة تأمل، واستكمال لجهد السابق منهم.. يجب أن لا يكون حائلاً أمام الباحث لخوض مضمارها، واستيعاب فضاءاتها المترامية. إنما الرؤية الواضحة، وسلامة القصد، وصحة الانتماء، والقناعة بسمو ما نمتلك من أدب رفيع.. هي الواجب توافرها في ذات الباحث وعقله كي تتحدد مواقفه إزاء مشكلات البحث ولا سيما حالات نفور (المتن) عن الاتساق مع (القالب) المنهجي فيثري الجهد، ويكد الخاطر كي يتوصل إلى (دلالية) يخفيها هذا النفور تتعلق بخصوصية المتون الأدبية والمرجعية التاريخية والنفسية الاجتماعية والدينية والإبداعية المخصوصة الصادرة عنها.

2-مفهوم التصوف ارتبط جدلياً بالمراحل التي مر بها من نشأة وتأصيل وتطور مغاير لروح المفهوم الأول، فعبرت القصة الصوفية عن هذه المراحل تصريحاً أو رمزاً، فانطبعت ملامح القصة بمراحل النشأة والتأصيل هذه التي ظهر أجلاها في البداية الدينية والانتهاء بالأفكار الفلسفية. فكان موقف الباحثة منطلقاً من قناعة- للآن لم أجد ما ينقض أو يناقضها- ترى في التصوف نزوعاً إنسانياً فطري الطابع

والاختلاف إنما يقع في المقولات أما المفاهيم فهي واحدة عند شعوب العالم وقومياته وأديانه. ويكون تطور مفهوم التصوف بحسب طبيعة المراحل التاريخية مع القناعة المؤكدة أنه انطلق بوصفه حاجة إنسانية للخلاص والتطهر.

3-القصة الصوفية نوع أدبي ضمن جنس (القصة)، لتوافرها على مقومات النوع القصصي: الحكاية والسرد والخطاب، وتكاملت مكوناتها من حيث البنية القصصية من راوٍ ومروي ومروي له، ابتدأت القصة الصوفية شفاهياً بوصفها وسيلة من وسائل جذب قلوب المريدين وتثبيتهم على الطريقة، ثم دونت فتوقفت بذلك صيرورتها لتتحدد بصيغة لغوية خطابية مخصوصة يمكن فحصها وتحليلها نقدياً.

4-برزت للاستهلال القصصي أهمية واضحة بوصفه مكوناً بنائياً من خلال خلق مهاد أولي لشفرات القصة ولحلولها أيضاً، فيمكن من خلال الاستهلال استشفاف ما ستؤول إليه أحداث القصة بحسب أنماطها الثلاثة التي ارتأت هذه الدراسة جعلها في الأشكال الآتية: ذاتي، موضوعي، واسترجاعي، ويعد الاستهلال من مؤشرات ذكاء الراوي في خلق منبهات نصية تختزل المهم من الأحداث وأنماط الشخصيات وعقدة القصة وحلها، مع الاحتفاظ بقيمة (النهايات المفتوحة) التي تكسب القص الصوفي مزية وطرافة حين يتعلق الأمر بالكرامات أو الخوارق أو المنامات.

5-وضحت في القص الصوفي من حيث مكوناته البنائية وثاقة العلاقة الرابطة بين الراوي والمروي له، لأن هذا النمط الأدبي هو من حيث الأساس أدب توجيهي نابع من قيمة (نظام التلمذة) التصوفية بين القطب أو الشيخ وبين المريد والطالب أو السالك. على هذا تنوعت مواقع الراوي إزاء مرويه بين كونه عليماً أو أحد شخصيات القصة يقوم بوظيفة نقل الحدث وتفسيره وحل شفراته أيضاً.

6-بنية المروي الصوفي لا تتوفر على مصداقية لها مخصوصة في البحث، إلا إذا تمَّ عدّ ذلك التفاعل بين المروي والشخصيات ووجهة النظر التي ينهض بها الراوي في تسطير وظائف القص ليتم تكامل عناصر القص بوصولها إلى المروي له. ويقع اختلاف (سرد الخبر الحكائي) على وفق حاجة الراوي إلى التركيز عند ثيمة حكائية ما، أو العكس حين

يختزل ما يتكرر حدوثه برتابة وكذلك الاسترجاع والاستباق، فوسائل سرد الخبر هي أدوات يستخدمها الراوي بحسب تقدير الحاجة والأهمية.

7-من حيث البنية الوظيفية للقصة الصوفية، وجد البحث توافر القصة الصوفية على أساسيات الوظائف السردية التي استنبطها (بروب) من الخرافات الروسية، التي تبدأ بوظيفة (النأي) وتنتهي بوظيفة الحل أو (المكافأة) والتمجيد. وليست العبرة في تطابق المثال الوظائفي الخرافي مع المثال الوظائفي الصوفي، فلكل طبيعته ومنتجيه ومتلقيه، وبرغم ذلك توصل البحث إلى توافر الاختبارات الثلاثة الرئيسة في القصة الصوفية وهي: الاختبار الترشيحي والرئيسي والتمجيدي. ووجدت الباحثة ضرورة الربط بين أنماط الوظائف ودلالاتها لكون القص الصوفي قصاً موجهاً مقصوداً لبث حقائق وأفكار يقصد إليها قصداً.

8-توفرت القصة الصوفية على نمطي البنيات الكبرى والصغرى لشخصيات وعواملها الستة الرئيسية: الذات والموضوع والمرسل والمرسل إليه، والمساعد والمعارض، فبرزت فيها بنية خاصة هي اعتماد شخصيات ذات حضور مرجعي في الثقافة الدينية العامة أو الإسلامية أو الصوفية خاصة.

9-وكشف البحث في آليات السرد القصصي في القصة الصوفية عن بنية النظام الزمني بين زمن الحكاية وزمن السرد الذي يكون الاختلاف والتفاوت فيما بينهما خالقاً بنية جمالية تأثيرية صادرة عن إدارة ذكية لآليات السرد من لدن الراوي، فليس بالضرورة أن يتفق الزمن الميقاتي والزمن القصصي لجملة دواعٍ؛ منها: حاجة الحذف لما يفهم من السياق فلا حاجة لذكره لأن في ذلك تعريضاً بذكاء المتلقي في كشف الجانب المسكوت عنه في النص. فضلاً عن الاختلاف بين الزمنين يعد وسيلة للكشف عن أسلوبية القاص أو الراوي.

10-كما أن للشعر بنيته الإيقاعية، فللقصة إيقاعها أيضاً، ولهذا الإيقاع تقنية مخصوصة تتمثل في أربع حركات هي: الحذف، والوقفة الوصفية، والمشهد الحواري، والمجمل. وتفاوت حضور هذه الحركات الأربع، يدل على حرية الراوي في استثمار معطيات هذه التقنية بما يخدم ثيمة القص، وهدف الراوي، فعلى سبيل المثال، إن حضور (الحركة الثانية) في القصص الموضوعي، أجلى منه في القصص

الاسترجاعي بسبب أن الأخير قصير ومكثف مساحة النص فيه محدودة ومصوبة نحو الفعل الخارق الذي تنتهي إليه الرؤيا أو الكرامة. بينما (الموضوعي) فالحاجة إلى الوصف والتفصيل ماثلة ومطلوبة لأن مقدار الصدق فيه نزر يسير. فثمة حاجة إلى الإمعان في حث خيال المروي له لتصور مسرح الأحداث.

11-لا يتم الوقوف على كامل بنية السرد القصصي من دون البحث في هيئة السرد أو صيغته التي تجلى بها على سطح النص. فالخبر السردي يتم توصيله بكيفيات متعددة تكشف عن الفرق بين (حكاية الأحداث) و(حكاية الأقوال) ليتضح من خلالها أن المسافة السردية المستغرقة في فضاء اللغة هي غير ما تستغرقه الأحداث ذاتها لو اختزلت بصيغتها الحكائية البسيطة. وهذا التفاوت يؤدي إلى تحقيق مرامٍ متعددة منها؛ أن الراوي فيها يمارس دور (المناورة) حتى يبعد السأم عن المتلقي. ثم كسب تصديق المتلقي من خلال نقل الحدث الواقعي وكأنه يمثل أمامه على مسرح. ثم يأتي الدافع الجمالي التذوقي لدى المتلقي الذي يبعثه على ذلك قدرة الراوي على (تقمص) ومحاكاة الواقع جمالياً.

12-كشف مصطلح المنظور السردي من خلال تطبيقه على الأنماط القصصية الصوفية الثلاثة، عن نقاط تبئير ثلاث هي رؤية العليم، والرؤية المجاوزة، والرؤية من الخارج، وتفاوت هذه الرؤى في نقل الخبر السردي من منظورها؛ فالمنظور الذي يتبناه الراوي هو الذي يحدد نمط السرد وصيغته، فعلى سبيل المثال، فإن نمط القصص الاسترجاعي لا تناسب رؤية الراوي العليم، لأن الرواية تكون بمعية البطل، المرئي، وليس البطل/ الرائي إلا شاهداً متزامناً مع الأحداث ينقل ما يراه، فهو شخصية ثانوية في عالم الرؤيا، وراوٍ في عالم اليقظة.

على أساس ذلك توفّر القص الصوفي على تعددية في الصيغ السردية بين الراوي والمروي الصوفي، نتج عن تنوع الأغراض الصوفية في القصص، ويعد هذا دالاً على نضج هذه التجربة وأصالتها. الأمر الذي يجعل أفق المستقبل مشرعاً أمام نوافذ بحثية تبدأ من حيث انتهت هذه الدراسة، لتكشف عن جوانب التأويل وسيمياء المعنى الصوفي في إطار القصة على نحو خاص. بعد أن تم تحديد مكونات الأساس البنائي الوظائفي والزمني للقصة الصوفية، فضلاً عن

البحث في أسلوبية القص الصوفي، الأمر الذي به حاجة إلى كبير جهد، وطول معاناة، وسعة إدراك.

.. وبعد، فإن أجلَّ نتيجة في البحث هو البحث ذاته ومزاولته، ومعاناته، فضلاً عن أن دراسة تراث الصوفية الأدبي مهم من جوانب التفكير والإبداع والجمال في الذات العربية الأصيلة والإسلامية الخالدة.

■■■

مصادر البحث ومراجعه

-*القرآن الكريم.*

-أ-

-***أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث:*** *توفيق الزيدي، الدار العربية للكتاب/ 1984.*

-***إحياء علوم الدين:*** *الغزالي، مصر/ 1939.*

-***أخبار الحلاج:*** *ماسينيون وب.كراوس، باريس/ 1936.*

-***الأدب الصوفي في مصر في القرن السابع الهجري:*** *علي صافي حسين، دار المعارف بمصر/ 1064.*

-***الأدب في موكب الحضارة:*** *مصطفى الشكعة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2/ 1974.*

-***الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي:*** *ياسين النصير، دار الشؤون، ط1/ 1993.*

-***الأسس النفسية للإبداع:*** *مصطفى سويف، منشورات جامعة علم النفس التكاملي، دار المعارف بمصر، ط3/ 1969.*

-***الأسطورة والمعنى:*** *كلود ليفي شتراوس، تر: شاكر عبد الحميد، بغداد/ 1986.*

-***أسلوبية الرواية:*** *حميد لحمداني، منشورات دراسات سيمائية أدبية لسانية، المغرب، ط1/ 1989.*

-***الأسلوبية والأسلوب:*** *عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، ط3/ 1982.*

-***إشكاليات القراءة وآليات التأويل:*** *نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط4/ 1996.*

-***أقنعة النص:*** *سعيد الغانمي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1/ 1991.*

-***الألسنية والنقد الأدبي:*** *موريس أبو ناضر، دار النهار للنشر، بيروت/ 1979.*

-***الله: عباس محمود العقاد،*** *دار المعارف بمصر، ط4/ 1964.*

-***الأنا والهو:*** *فرويد، تر: محمد عثمان نجاتي، ط4/ 1982.*

-***الأنثروبولوجيا البنيوية:*** *كلود شتراوس، تر: مصطفى صالح، دمشق/ 1977.*

-***الإنسان ورموزه:*** *يونج وآخرون، تر: سمير علي، دار الشؤون الثقافية، بغداد/ 1984.*

-***أنواع التجربة الدينية:*** *وليم جيمس، تر: محمود حب الله، دار الحداثة، بيروت (د.ت).*

-ب-

-***البديع في نقد الشعر:*** *أسامة بن منقذ، تحـ: أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، القاهرة/ 1960.*

-***بلاد الرافدين (الكتابة والعقل والآلهة):*** *جان بوتيرور، تر: الأب ألبير ابونا، دار الشؤون الثقافية، ط1/ 1990.*

-***بلاد ما بين النهرين:*** *وليم اوبنهايم، تر: سعدي فيضي عبد الرزاق، دار الشؤون الثقافية، ط2/ 1986.*

-***بلاغة الخطاب وعلم النص:*** *صلاح فضل، عالم المعرفة، الكويت/ 1992.*

-***البلاغة الأسلوبية:*** *محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة/ 1984.*

-***بناء الرواية:*** *ادوين موير، تر: إبراهيم الصيرفي، مراجعة: عبد القادر القط، الدار المصرية للتأليف والترجمة (د.ت).*

-***بناء الزمن في الرواية المعاصرة:*** *مراد عبد الرحمن مبروك، الهيئة المصرية العامة للكتاب/ 1983.*

-***بناء النص التراثي:*** *فدوى مالطي، مشروع النشر المشترك، بغداد، القاهرة/ 1983.*

-***البنية القصصية في رسالة الغفران:*** *حسين الواد، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ط3/ 1977.*

-***بنية اللغة الشعرية:*** *جان كوهن، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء/ 1987.*

-***بنية النص السردي:*** *حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، ط2/ 1993.*

-***البنيوية التكوينية والنقد الأدبي:*** *غولدمان وآخرون، تر: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1/ 1984.*

-***البنيوية وعلم الإشارة:*** *هوكز، تر: مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية، ط1/ 1986.*

-***بهجة الأسرار:*** *الشطنوفي، تونس سنة 1302هـ.*

-***البوستان:*** *سعدي شيرازي، تأليف محمد موسى هنداوي، القاهرة/ 1951.*

-***البيان والتبيين:*** *الجاحظ، تحـ: عبد السلام هارون، القاهرة، ط5/ 1985.*

-ت-

-***التأويل بين السيميائيات والتفكيكية:*** *امبرتوايكو، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط1/ 2000.*

-***تاريخ العرب:*** *جواد علي، بغداد/ 1955.*

-***تاريخ الفلسفة الغربية:*** *برتند رسل، تر: زكي نجيب محمود، ط3/ 1965.*

-**تحليل النص الشعري:** محمد فتوح، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1/1999.
-**التحليل النفسي للذات العربية:** علي زيعور، دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت، ط2/ 1978.
-**التحليل النقدي والجمالي للأدب:** عناد غزوان، دار آفاق عربية للصحافة والنشر، العراق/ 1985.
-**التخييل القصصي:** شلومين ريمون كنعان، تر: لحسن أحمامة، دار الثقافة، المغرب، ط1/ 1995.
-**تراث الإسلام:** شاخت ويوزورث، تر: حسين مؤنس، إحسان صدقي العمد، سلسلة كتب ثقافية، الكويت، ط2/ 1988.
-**التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق:** زكي مبارك، مطبعة الاعتماد، مصر، ط1/ 1938.
-**التصوف الثورة الروحية في الإسلام:** أبو العلا عفيفي، دار المعارف، ط1/ 1963.
-**التصوف طريقاً وتجربة ومذهباً:** محمد كمال إبراهيم، دار الكتب الجامعة، ط1/ 1970.
-**التعبير القرآني:** فاضل السامرائي، مطبعة جامعة بغداد/ 1987.
-**التعرف لمذهب أهل التصوف:** الكلاباذي، مصر/ 1960.
-**تفسير الأحلام:** فرويد، تر: مصطفى صفوان، مراجعة: مصطفى زيور، دار المعارف، مصر/ 1950.
-**التفسير النفسي للآداب:** عز الدين إسماعيل، دار العودة، ط4/ 1981.
-**التفكير الفلسفي في الإسلام:** عبد الحليم محمود، مكتبة الانجلو المصرية/ 1968.
-**تقنيات السرد الروائي:** يمنى العيد، ط1، بيروت- لبنان/ 1990.
-**تلبيس إبليس:** ابن الجوزي (ت 597هـ)، مكتبة الشرق الجديد، مطبعة الوسام، بغداد/ 1983.
-**التلقي والتأويل:** أبو يعرف المرزوقي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1/ 1994.
-**تمهيد لتاريخ الفلسفة الإسلامية:** مصطفى عبد الرزاق، القاهرة/ 1959.
-**التيار الإسلامي في شعر العصر العباسي الأول:** مجاهد مصطفى بهجت، الكتاب الثامن عشر، ط1/ 1982.

-ث-

-**ثلاث رسائل في إعجاز القرآن**، تحقيق: محمد خلف الله محمد ومحمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر، (د.ت).

-ج-

-**الجانب الإلهي في التفكير الإسلامي:** محمد البهي، مكتبة وهبة، ط3/ 1962.

-**جدلية الخفاء والتجلي:** كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، ط1/ 1979.

-حـ-

-**الحب العذري نشأته وتطوره:** أحمد عبد الستار الجواري، دار الكتاب العربي بمصر/ 1948.
-**الحقيقة في نظر الغزالي:** سليمان دنيا، دار المعارف بمصر/ 1965.
-**الحكاية والتأويل:** عبد الفتاح كليطو، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1/ 1988.
-**حكمة الصين:** فؤاد محمد شبل، دار المعارف بمصر، مكتبة الدراسات الفلسفية/ 1967.
-**حلية الأولياء:** أبو نعيم الأصبهاني، مصر/ 1932، بيروت/ 1967.
-**الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية:** محمد غنيمي هلال، مكتبة الانجلو المصرية، ط2/ 1960.
-**الحياة اليومية في بلاد بابل وآشور:** جورج لونتينو، تر: سليم طه التكريتي، دار الشؤون الثقافية/ 1979.

-خـ-

-**ختم الأولياء:** الحكيم الترمذي، تحـ: عثمان إسماعيل، بيروت/ 1965.
-**خطاب الحكاية:** جيرار جينيت، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط2/ 1997.
-**الخطيئة والتكفير:** عبد الله الغذامي، النادي الأدبي السعودي، ط1/ 1985.

-د-

-**دائرة المعارف الإسلامية:** مجـ 9، نقلها إلى العربية محمد ثابت وآخرون، مطبعة الشعب، القاهرة.
-**دراسات في تاريخ الفلسفة:** عبده الشمالي، دار صادر بيروت، ط4/ 1965.
-**دراسات في الفلسفة اليونانية:** إنعام الجندي، مؤسسة الشرق الأوسط للطباعة والنشر (د.ت).
-**الدراما والدرامي:** س.دبليو. دوسن، تر: عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، دار الرشيد للنشر/ 1981.
-**درة التنزيل وغرة التأويل:** الخطيب الاسكافي، منشورات دار الآفاق، بيروت، ط1/ 1973.
-**دليل الناقد الأدبي:** ميجان الرويلي وسعد البازعي، المركز الثقافي العربي، ط2/ 2000.
-**دينامية النص:** محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، ط1/ 1987.

-ر-

-**الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي:** كمال أبو ديب، الهيئة المصرية

للكتاب/ 1986.
-**رسائل أخوان الصفاء وخلان الوفاء**، دار صادر، بيروت/ 1957.
-**الرسالة القشيرية:** القشيري (ت 465هـ)، دار الكتاب العربي، بيروت/ 1957. وبتحقيق: عبد الحليم محمود ومحمد بن الشريف، القاهرة/ 1966.
-**رسالة الملامتية:** أبو العلا عفيفي، القاهرة/ 1945.
-**رواية الأصول وأصول الرواية:** مارت روبير، تر: وجيه أسعد منشورات اتحاد الكتاب العرب/ 1987.
-**الرواية العربية واقع وآفاق: مجموعة مؤلفين**، دار ابن رشد، بيروت، ط1/ 1981.
-**روضة التعريف بالحب الشريف:** ابن الخطيب، الدار البيضاء/ 1970.
-**روض الرياحين في حكايات الصالحين:** أبو السعادات، تحـ: عبد الرزاق السعدي، بغداد/ 1985.

-ز-

-**الزمان في الفكر الديني والفلسفي القديم:** حسام الألوسي، بيروت، ط1/ 1980.
-**الزمان والأزل:** والتر ستيس، تر: زكريا إبراهيم، المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر، بيروت، نيويورك/ 1967.

-س-

-**سايكلوجيا القصة في القرآن:** التهامي نفره، الدار التونسية للنشر/ 1971.
-**السردية العربية:** عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، ط1/ 1992.
-**السمو الروحي في الأدب الصوفي:** عبد المنعم الحلواني، شركة البابي الحلبي بمصر، ط1/ 1948.

-ش-

-**شخصيات قلقة في الإسلام:** عبد الرحمن بدوي، ط3، وكالة المطبوعات الكويت/ 1978.
-**شطحات الصوفية:** عبد الرحمن بدوي، مصر/ 1949.
-**الشعر الصوفي:** عدنان العوادي، دار الشؤون الثقافية، ط1/ 1986.
-**الشعر والصوفية:** كولن ولسن، تر: عمر الديراوي، منشورات دار الآداب، بيروت، ط3/ 1979.
-**شعرية التأليف:** بوريس أوسبنسكي، تر: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المشروع الثقافي للترجمة/ 1999.
-**الشمس والعنقاء:** خلدون الشمعة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق/ 1974.

-ص-

-**صحيح مسلم:** تحـ: محمد فؤاد عبد الباقي، دمشق/ 1955.

-**صفة الصفوة:** ابن الجوزي (ت 597هـ)، ط1، حيدر أباد/ 1355هـ.

-**الصلة بين التصوف والتشيع:** كامل مصطفى الشيبي، بغداد/ 1963.

-**صنعة الرواية:** بيرسي لوبوك، تر: عبد الستار جواد، دار الرشيد للنشر/ 1981.

-ط-

-**طبقات ابن سعد:** بيروت/ 1957.

-**طبقات الأولياء:** ابن الملقن سراج الدين المصري (ت804هـ)، تحـ: نور الدين شريبة، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1973.

-**طبقات الصوفية:** السلمي، تحـ: نور الدين شريبة، القاهرة/ 1953.

-**الطبقات الكبرى:** الشعراني، مصر (د.ت).

-ظ-

-**ظهر الإسلام:** أحمد أمين، القاهرة/ 1964.

-ع-

-**عقائد ما بعد الموت:** نائل حنون، بغداد/ 1986.

-العقل السياسي العربي محدداته وتجلياته: محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، ط3/ 1995.

-**علم النفس في حياتنا اليومية:** محمد عثمان نجاتي، دار القلم، ط12/ 1985.

-**عمر اليافي قطب العصر:** عمر موسى باشا، اتحاد الكتاب العرب، دمشق/ 1993.

-**عناصر القصة:** روبرت شولز، تر: محمود الهاشمي، دمشق/ 1988.

-**العنوان وسيموطيقا الاتصال:** محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب/ 1998.

-**عوارف المعارف:** السهروردي، بيروت/ 1966.

-**عودة إلى خطاب الحكاية:** جيرار جينيت، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، ط1/ 2000.

-**عيار الشعر:** ابن طباطبا، تحـ: طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، القاهرة/ 1956.

-ف-

-**الفتوحات المكية:** ابن عربي، دار صادر.

-**الفكر السياسي في العراق القديم:** عبد الرضا الطعان، دار الرشيد، بغداد، 1985.

-***الفلسفة الصوفية في الإسلام:*** *عبد القادر محمود، دار الفكر العربي، ط1/ 1967.*
-***فن الشعر:*** *أرسطو، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت/ 1973.*
-***الفن القصصي في القرآن:*** *محمد خلف الله، مطبعة النهضة، القاهرة/ 1957.*
-***فن كتابة القصة:*** *حسين القباني، المؤسسة المصرية/ 1965.*
-***الفهرست:*** *ابن النديم، مطبعة الاستقامة، (د.ت).*
-***في أصول الخطاب النقدي الجديد:*** *أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية، ط1/ 1987.*
-***في تراثنا العربي الإسلامي:*** *توفيق الطويل، عالم المعرفة/ 1985.*
-***في الخطاب السردي:*** *محمد الناصر العجيمي، الدار العربية للكتاب/ 1993.*
-***في معرفة النص:*** *يمنى العيد، منشورات دار الآفاق، بيروت، ط2/ 1984.*
-***في نظرية الرواية:*** *عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة، الكويت/ 1998.*

-ق-

القاص والواقع: *ياسين النصير، بغداد/ 1975.*
-***قال الراوي:*** *سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط1/ 1997.*
-***القصة والحكاية في الشعر العربي:*** *بشرى الخطيب، دار الشؤون الثقافية، ط1/ 1990.*
-***قصص العشاق النثرية في العصر الأموي:*** *عبد الحميد إبراهيم، دار الثقافة مصر/ 1972.*
-***قضية البنيوية:*** *عبد السلام المسدي، دار أمية، ط1/ 1991.*

-ك-

-***الكتابة الفنية في مشرق الدولة الإسلامية:*** *حسيني ناعسة، مؤسسة الرسالة، ط1/ 1978.*
-***كتاب المنزلات:*** *طراد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية، ثلاثة أجزاء، بغداد/ 1992.*
-***الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم:*** *علي زيعور، دار الأندلس، ط2/ 1984.*
-***الكلام والخبر:*** *سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط1/ 1997.*

-ل-

-***لطائف المنن والأخلاق:*** *عبد الوهاب الشعراني، تحـ: عبد الحليم محمود، وطه عبد الباقي، منشورات دار الحكمة، دمشق، بيروت/ 1985.*
-***اللمع:*** *السراج الطوسي، مطبعة السعادة/ 1960.*

-م-

-***مثنوي:*** *جلال الدين الرومي، الكتاب الأول والثاني، تر: محمد عبد السلام كفافي، ط1، بيروت/ 1966.*

-**المدخل إلى أدب التصوف:** عبد العزيز سيد الأهل، معهد الدراسات الإسلامية/ 1391هـ.
-**مدخل إلى أدب التصوف:** مجموعة من الكتاب، تر: رضوان ظاظا، عالم المعرفة/ 1997.
-**مدخل إلى نظرية القصة:** سمير المرزوقي وجميل شاكر، مشروع النشر المشترك، بغداد/ 1986.
-**المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك:** عبد العزيز حموده، عالم المعرفة/ 1998.
-**مرايا نرسيس:** حاتم الصكر، المؤسسة الجامعية للدراسات، ط1/ 1999.
-**معالم التحليل النفسي:** فرويد، تر: محمد عثمان نجاتي، ط5/ 1983.
-**معايير تحليل الأسلوب:** ريفاتير، تر: حميد لحمداني، منشورات دراسات سال، ط1/ 1993.
-**المعجم الصوفي الحكمة في حدود الكلمة:** سعاد الحكيم، ط1، بيروت/ 1981.
-**المعجم الفلسفي:** جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، ط1/ 1971.
-**معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة:** سعيد علوش، دار الكتاب العربي، ط1/ 1985.
-**معجم المصطلحات في اللغة والأدب:** مجدي وهبة، لبنان/ 1974.
-**المعرفة الصوفية:** ناجي حسين جودة، دار الجيل، بيروت، ط1/ 1992.
-**مقدمة ابن خلدون:** دار الكتاب اللبناني، بيروت/ 1960.
-**مقدمة في أدب العراق القديم:** طه باقر، بغداد/ 1976.
-**مقدمة في الأنثروبولوجيا الاجتماعية:** لوسي مير، تر: شاكر مصطفى سليم، دار الشؤون الثقافية/ 1983.
-**ملامح النثر العباسي:** عمر الدقاق، دار الشرق العربي، بيروت، (د.ت).
-**ملحمة كلكامش:** طه باقر، بغداد/ 1975.
-**منامات الوهراني ومقاماته ورسائله**، تح: إبراهيم شعلان ومحمد نغش، دار الكتاب العربي/ 1968.
-**منطق الطير:** فريد الدين العطار، تر: بديع محمد جمعة، دار الأندلس، ط3/ 1984.
-**المنقذ من الضلال:** الغزالي، تح: أحمد غلوش، مصر/ 1952.
-**مورفولوجيا الخرافة:** فلاديمير بروب، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1/ 1986.
-**موسوعة عباس محمود العقاد**، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1/ 1971.
-**ميزان العمل:** الغزالي، مطبعة كردستان/ 1328هـ.

-ن-

-**النثر الفني في القرن الرابع الهجري:** زكي مبارك، المكتبة التجارية الكبرى، ط2/ 1934.
-**نشأة التصوف الإسلامي:** إبراهيم بسيوني، القاهرة/1969.

-**نشأة الفلسفة الصوفية وتطورها:** عرفان عبد الحميد، مطبعة الكتب الإسلامية، بيروت/ 1974.
-**النص والخطاب والإجراء:** روبرت بوجراند، تر: تمام حسان، عالم الكتب، ط1/ 1998.
-**النص الروائي:** بيرنار فاليط، تر: رشيد بنحدو، المطبعة الأمرية/ 1999.
-**نظريات السرد الحديثة:** دالاس مارتن، تر: حياة جاسم، المجلس الأعلى للثقافة/ 1998.
-**النظرية الأدبية المعاصرة:** سلدن، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1/ 1996.
-**نظرية البنائية:** صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية، ط3/ 1987.
-**نظرية التلقي مقدمة نظرية:** روبرت هولب، تر: عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، ط1/ 1994.
-**نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن:** رشاد رشدي، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة/ 1968.
-**نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير:** جينيت وآخرون، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي، ط1/ 1989.
-**نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس:** تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1/ 1982.
-**نقد استجابة القارئ:** جين. ب. تومبكنز، تر: حسن ناظم وعلي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة/ 1999.
-**النقد البنيوي:** محمد سويرتي، أفريقيا الشرق، ط2/ 1994.
-**نقد الحداثة:** الان تورين، تر: أنور مغيث، المشروع القومي للترجمة/ 1997.
-**النقد الروائي والايديلوجيا:** حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، ط1/ 1990.
-**نقد الشعر في المنظور النفسي:** ريكان إبراهيم، دار الشؤون الثقافية/ 1989.
-**النقد والأسلوبية:** عدنان بن ذريل، منشورات اتحاد الكتاب العرب/ 1989.
-**نهج البلاغة:** جمع الشيخ محمد عبده، منشورات مكتبة النهضة، بغداد/ 1984.

الأطاريح الجامعية

-**البناء الفني في الرواية العربية:** خالد سهر، أطروحة ماجستير، مخطوطة في كلية الآداب جامعة بغداد/ 1996.
-**الزمن في شعر الرواد:** سلام الأوسي، أطروحة ماجستير مخطوطة في كلية التربية جامعة بغداد/ 1985.
-**قصص الحيوان جنساً أدبياً:** خالد سهر، أطروحة دكتوراه مخطوطة في كلية الآداب في الجامعة المستنصرية/ 1999.

-***النثر الصوفي في الأدب العربي:*** *فائز طه عمر، أطروحة دكتوراه مخطوطة في جامعة بغداد كلية الآداب/ 1990.*

الدوريات

-***آفاق عربية***، *مايس/ 1994، ص 58، (العنوان في النص الأدبي)، ياسين النصير.*

-***أبحاث اليرموك:*** *الأردن سلسلة الآداب واللغويات، مج16، ع2، لسنة 1998 (السيرة الذاتية عند الصوفية)، فائز طه عمر.*

-***الأقلام:*** *ع3/ 1978، (التحليل البنيوي للسرد)، سامية أحمد.*

-***التراث الشعبي:*** *ع2/ 1992، (ألف ليلة وليلة بلاغة السمع)، مالك المطلبي.*

-***التراث العربي:*** *اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 73/ 1998، (التصوف في إيران القديمة)، تر: نهاد خياطة.*

-***الثقافة الأجنبية:*** *ع2/ 1992، (السردية حدود المفهوم).*

-***دراسات سيميائية أدبية لسانية:*** *ع6/ 1992، (الصورة الروائية والمتلقي)، محمد انقار.*

-***مجلة جامعة القادسية:*** *ع2/ 1999، مج4، (الرؤية الصوفية في الشعر العراقي الحديث)، حمزة فاضل.*

-***مجلة كلية الآداب جامعة بغداد:*** *ع48/ 2000، (الحيوان في الحكاية الصوفية)، فائز طه عمر.*

-***المورد:*** *ع4/ 1999، مج26، (حكاية صوفية)، قيس كاظم الجنابي.*

-***الموقف الأدبي:*** *ع276/ 1994، السنة الثالثة والعشرون، اتحاد أدباء دمشق (دلال الجمال مقاربة لفكر الحلاج)، رضوان السح.*

المراجع الأجنبية

-Lambert, Babylonian Wisdom Literature (Great Britain: oxford university) press, 1960.

-Lexicon universal Encyclopeida, (New York), 11.

■■■

ABSTRACT

This study is consisted of two levels: theoretical and practical. The first one is embodied in defining the study's method with the formalist, constructive method in criticizing story and this method approved it's outstanding presence in the methods of modern criticism in analysing story, novel, legends, superstitions and the achievements of tale peoples as for the examination of their tale structures on the linguistic, narrative and semiotic level, in addition to the lfexibility of this method which gives the researcher the opportunity to move between his sayings and obtaining the formula which balances the modern method mode with the antiquity of the studied theme and it's clear contrasting with the structures of its models which their methods depended there up on, as for intellectual, social and religious references which the mystical fictional depended there up on. The second is the practical level which is devoted to mystical and fictional models of prosperous century of the arabic Ages, the Abbasside Age which witnessed a great development in the Age's Scientific, intellectual, literary and civilizational nature. The famous of these stories are depended and they are classified into two classes.

1)Fictional models divulged in the mystical classification between history and sociology's books and the history of literature and scientific encyclopedia.

2)fictional collections compose acomplete compilation specilalized for these models like the bird stories and animals otherwise.

This study is divided into an apreliminary, three chapters and concussion.

The preliminary discusses the genesis of mystical story as aliterary genre depends on the essentails of the story and according to what has been defined by the scholars of literary gener. It connects this genesis with the concept of mysticism and its development across epoches, beginning religious therein and ended philosophical. The study of this developmental aspect shows the important side in the development of fiction techniques with the development of the levels of genesis and originality of mystical story.

The chapters of the study is presented with theoretical preface discusses the sayings of the constructive method in criticizing story and its most important directions and the chosen there from for this study and the justification of this choice.

The text of this study has three constructive levels to criticize the story>

The first defines the components of narrative sturcture and these components include three elements: narrative preface, narrator, receiver, and the mystical narrated, and it is followed with detailed study of the functional aspect of story's criticism by depending on the method of "Brobe" and "Rolan Barth", thus, the fuctions of narration, their forms and significances are defined. Chapter three

examines narrations mechanism and its techniques and especially the story's chronological order and the four chronological movements and arrangement included in the tale rhythm of the story and the characterization of narration's modes which appeared therein to the reader.

Results

1)Creating harmony between the western modem methods and the old arabic texts- the matter which is considered by the ancestoral grammarians as a type of mperfection and despotism by depending the consciousness of choice and confirmation from the critical theses.

2)Defining the seperationg line between the two sayings the mystical tale and mystical story, and the hypothesis of the study is the confirmation of the fictionality of the mystical story by depending the sayings of the story's new criticism.

3)The mystical story depended on the basic of narrative sturcutre as for the basics of narration. The narrator, the receiver and the nature of the narrated inspite of the spontaneaous character of narration and its remotness from the verbal decoration and expressive invocation.

4)Mystical story depended on the essentials of story's functional example which beging with the function of outlying and ends with glorification or reward, the issue which confirm the fact that the mind of man and human affection harmonizes in it's general sturctures inspite of the difference of sex, beliefe and nationalities.

5)Narration techniques and it's mode in mystical story are consistent with the concepts of mysticism and its ideas which the mystist expresses them frankly field saying therein his word.

6)The study is not possible with out the classification of types of my story's genre according the position of the narrator as for event, thus it is classified into three classes subjective, obhective and retospective.

I don't claim that I mode my final decision in this study but I made my affort and I hope that I served the heritage of my immortal Islamic doctrie and put it the proper position, that the Arabic fictional heritage is not of less value than the fictional achievment in the world, thus it can be studied in the light of the modern western methods.

If there is afavour that eneloses the neck of the study and the researcher, it is the favour of the superisor. Dr Enad Ghazwan who enriches the study with the favours of his scientific graces and avoids the zeal which may by prejudice the essence of the scientific research, and I ask the Almighty God to lengthen his age to be a candel in the way of generations.

Nahidha Sattar Ubaid

■■■

المحتويات

■■■

فهرست الجداول والمخططات

■■

سيرة ذاتية

-من مواليد 1967 العراق

-شاعرة وناقدة

-في مجال الشعر لها مجموعة "رؤيا الكلام" 11-2001

-الدراسات النقدية، أبحاث في أسلوبية السرد وشعرية النثر الصوفي، والأدب النسوي ونقده، وجماليات الخطاب النقدي.

-عضوة اتحاد الأدباء والكتاب العرب والعراقيين.

-رئيسة المنتدى الثقافي للمرأة في محافظة القادسية.

-حالياً أستاذة النقد والأسلوبية في كلية الآداب جامعة القادسية.

■■■